







PARIS

NOTIZEN VON KARL SCHEFFLER



IM INSEL-VERLAG LEIPZIG MCMVIII

JULIUS UND MALGONIA STERN

ZU EIGEN



EMPFINDSAMES REISEN

AUF Reisen kann der Tätigste nicht umhin, sich einer gewissen Empfindsamkeit hinzugeben. Man läßt die regelmäßige Berufsarbeit hinter sich, das heißt: die Welt gefestigter Erfahrungen, worin man heimisch ist, sieht sich zur Untätigkeit verurteilt und kommt mit manchen neuen Erscheinungen in Berührung, die in ihren Ursachen und Wirkungen nicht gleich zu übersehen sind. Es weicht die sichere Gelassenheit, die den Arbeitenden charakterisiert; eine erwartungsvolle Belebtheit stellt sich ein, die auf die Phantasie wirkt. An Stelle des nüchternen Werktagsinteresses, das zuerst nach Nutzen oder Schaden, nach der Brauchbarkeit einer Sache fragt, das, um der Selbsterhaltung willen, zweckvoll begehrt oder ablehnt, tritt auf Reisen eine selbstlosere Teilnahme, ein Interesse ohne materiell zweckvolle Absicht. Aus den Arbeitsstuben des Berufs tritt der Geist ins Freie und nimmt mit eindrucksfrohen Sinnen Ganzheiten wahr; das Denken wird zum Empfinden und dieses führt zur Empfindsamkeit, weil sich die Fülle neuer Gesichte von der Erfahrung, vom Verstand nicht bewältigen läßt, sondern nur vom synthetisch tastenden Gefühl und weil dieses sich unmerklich an sich selbst berauscht.

Diese Empfindsamkeit wird freilich oft der Gefahr ausgesetzt sein, in schwächliche Empfindelei umzuschlagen. Vor allem dort, wo die Welt der Erfahrung im Individuum beschränkt ist und in keinem Verhältnis zum Ganzen des Lebens steht. Darum unterliegt die Frau auf Reisen so leicht der sentimentalen Stimmung. Die Enge ihres Gesichtskreises daheim macht sie zum Opfer eines Schwelgens in nebulöser Empfindsamkeit. Kommt gar der Drang noch hinzu, als „schöne Seele“ zu gelten, so ist der Affektation Tür und Tor geöffnet. Da nun die Unfruchtbarkeit einer solchen schwächlich oder gar falsch empfindenden Anschauung klar zutage liegt, ist in unsrer tätigen und nicht sehr subtil unterscheidenden Zeit das Wort Emp-

findsamkeit arg in Verruf gekommen. Man denkt dabei bestenfalls an die Zeit Tiecks, Brentanos und Jean Pauls, die in gewissen Teilen sehr feminin empfand und eine gefährliche Verachtung der nützlichen Erfahrung zur Schau trug. Und es wird die allgemeine Abneigung um so erklärlicher, als das Gefühl fast immer wortlos ist oder über ein unklares Stammeln nicht hinauskommt, während die sachliche Einsicht immer gut und treffend zu sprechen weiß. Gefühle können klar und für Alle überzeugend nur vom Dichter ausgedrückt werden. Wenn der Reisende nun aber auch als ein poetisch Angeregter betrachtet werden darf, so ist er doch bei weitem noch nicht Dichter, nur weil er poetisch empfindet. Es ist in der Tat wenig erbaulich, wenn man auf Reisen ringsumher nichtssagende Ausrufe der Empfindsamkeit hört; und aufs höchste erfreulich ist es, kenntnisreiche Männer unterwegs von den wirtschaftlichen Hilfsquellen des Landes etwa, durch das man fährt, reden zu hören, von den Gesteinsbildungen der Berge, die man passiert, oder von der Geschichte Dessen, was man draußen sieht. Gottfried Keller erscheint männlicher als seine Umgebung in der Anekdote, die von ihm berichtet, er habe in einem Gasthause mürrisch die Unterhaltung mit berühmten Fachgenossen über Literatur abgelehnt und mit dem Wirt eine geplante Schleusenanlage interessiert und eingehend besprochen. Und noch charaktervoller ist das Bild, wie Goethe bei der Belagerung von Verdun im Jahre 1792 mit dem Fürsten Reuß hinter Weinbergsmauern auf und ab wandelt und mit diesem während eines gewaltsamen Bombardements über die Lichtphänomene der Granaten, Brandraketen und Feuersbrünste im Sinne seiner Farbenlehre spricht, wie bei ihm, trotz so reichen Anlasses zur Empfindsamkeit, »die Produktion ihren Gang ging, ohne sich durch Kanonenkugeln und Feuerballen im mindesten stören zu lassen.« Aber es gehört ein Universalismus der Bildung, das heißt: ein Reichtum an geistig gewordener Erfahrung dazu, wie Goethe sie sein eigen nannte, um in solchen Situationen sogar tätig im

Sinne einer umfassenden Berufsidee zu bleiben Wer das Weltwissen Goethes hätte, bedürfte nur selten der Empfindsamkeit. Denn es ist immer die Summe der Erfahrung, wovon es abhängt, auf welchem Punkte die Empfindsamkeit einsetzt. Auf irgend einem Punkte aber muß sie einsetzen, weil es keinen Menschen gibt, dem das ganze Leben offen daliegt, und weil das empfindsame Gefühl notwendig dort immer einspringen muß, wo der Begriff versagt. Des ist Goethe selbst wieder ein klassischer Zeuge. Er schrieb — im achtundvierzigsten Lebensjahre! — von einer Reise nach Frankfurt an Schiller folgende sehr bemerkenswerten Sätze:

»Ich habe, indem ich meinen ruhigen und kalten Weg des Beobachtens, ja des bloßen Sehens ging, sehr bald bemerkt, daß die Rechenschaft, die ich mir von gewissen Gegenständen gab eine Art von Sentimentalität hatte, die mir dergestalt auffiel, daß ich dem Grunde nachzudenken sogleich gereizt wurde, und ich habe folgendes gefunden: das, was ich im allgemeinen sehe und erfahre, schließt sich recht gut an alles übrige an, was mir sonst bekannt ist, und ist mir nicht unangenehm, weil es in der ganzen Masse meiner Kenntnisse mitzählt und das Kapital vermehren hilft. Dagegen wüßte ich noch nichts, was mir auf der ganzen Reise nur irgend eine Art von Empfindung gegeben hätte, sondern ich bin heute so ruhig und unbewegt, als ich es jemals bei den gewöhnlichsten Umständen und Vorfällen gewesen. Woher denn also diese scheinbare Sentimentalität, die mir um so auffallender ist, weil ich seit langer Zeit in meinem Wesen gar keine Spur, außer der poetischen Stimmung, empfunden habe. Möchte nicht also hier selbst poetische Stimmung sein, bei einem Gegenstande, der nicht ganz poetisch ist, wodurch ein gewisser Mittelzustand hervorgebracht wird?«

Wie alles, was ein bedeutender Mensch erlebt, ist auch diese Selbstbeobachtung gültig für Alle. Den »ruhigen und kalten Weg des Beobachtens« geht Jeder, soweit seine Erfahrung reicht. Der Industrielle wird nicht empfindsam, wenn er an Eisen-

werken und Fabriken, der Landmann nicht, wenn er an Feldern vorüberfährt; aber es gibt Dinge, die sich jeder Erfahrung entziehen, die objektiv nicht zu bewältigen sind und hätte der Reisende einen noch so tiefen Blick in die Werkstatt des Lebens und der Natur getan. Dazu gehört Alles, was nicht exakt beweisbar oder analysierbar ist, alles Unbestimmte, Fließende und Vielfältige. Es schließen, zum Beispiel, Betrachtungen der besondern Lebensart eines Volkes, der charakteristischen Kulturformen einer sozial determinierten Bevölkerung oder der zeitlich getrennten und räumlich vereinigten Architekturgebilde eines Landes die Erfahrung und die objektiv gerichtete Erkenntnis keineswegs aus: zu erschöpfen sind solche Ganzheiten aber nur durch das synthetisch nachtastende Gefühl. Wo dieses aber zu wirken beginnt, stellt sich auch jene »poetische Stimmung« ein, wovon Goethe schreibt.

Diese Stimmung ist nun aber das Anzeichen einer latenten Produktivität. Denn in der lebendigen poetischen Empfindsamkeit liegen zahlreiche Keime zukünftiger oder doch möglicher Erfahrungen und Kenntnisse beschlossen; jedes Gefühlserlebnis ist ein Symptom des Wachsens über die bisherige Erfahrungswelt hinaus. Und darum eben verursacht es jenes oft gewaltsame geistige Vergnügen, das wir auf Reisen an uns und Andern wahrnehmen und das so leicht als Extravaganz erscheint. Es ist ein typischer, oft peinlicher Kontrast zwischen den begeistert schwärmenden Dampferpassagieren und der gelassen ihrer Arbeit nachgehenden Schiffsmannschaft; den Jünglingen, die singend das Tal durchziehen, sehen die Landleute mit kalter, etwas spöttischer Verwunderung nach. Das tätige Streben des Arbeiters versteht nicht die entfesselte Lust der Empfindsamkeit; und das zum Ganzen drängende Gefühl bemitleidet dagegen den sich sachlich begrenzenden Werktagssinn.

»Ich habe«, fährt Goethe in seinem Briefe fort, »die Gegenstände, die einen solchen (sentimentalen) Effekt hervorbringen, genau betrachtet und zu meiner Verwunderung bemerkt, daß

sie eigentlich symbolisch sind, das heißt, wie ich kaum zu sagen brauche, es sind eminente Fälle, die, in einer charakteristischen Mannigfaltigkeit, als Repräsentanten von vielen andern dastehn, eine gewisse Totalität in sich schließen, eine gewisse Reihe fordern, ähnliches und fremdes in meinem Geist aufregen und so von außen wie von innen an eine gewisse Einheit und Allheit Anspruch machen. Sie sind also, was ein glückliches Sujet dem Dichter ist, glückliche Gegenstände für den Menschen, und weil man, indem man sie mit sich selbst rekapituliert, ihnen keine poetische Form geben kann, so muß man ihnen doch eine ideale geben, eine menschliche im höhern Sinn, das man auch mit einem so sehr mißbrauchten Ausdruck sentimental nannte, und Sie werden also wohl nicht lachen, sondern nur lächeln, wenn ich Ihnen hiermit zu meiner eignen Verwunderung darlege, daß ich, wenn ich von meinen Reisen etwas für Freunde oder fürs Publikum aufzeichnen soll, wahrscheinlich noch in Gefahr komme, empfindsame Reisen zu schreiben. Doch ich würde, wie Sie mich wohl kennen, kein Wort, auch das verrufenste, nicht fürchten, wenn die Behandlung mich rechtfertigen, ja, wenn ich so glücklich sein könnte, einem verrufenen Namen seine Würde wieder zu geben.«

Hier ist es deutlich ausgesprochen, was die Empfindsamkeit erregt, was aber auch allein von ihr aufgefaßt werden kann: das Symbolische. Unwillkürlich ruft man gleich aber auch aus: was ist in diesem Sinne wohl nicht symbolisch! Gerade in unsrer Zeit, die alles neu begreifen möchte und darum viel empfinden muß — wenn sie es auch verheimlicht! — stehen alle charakteristischen Erscheinungen fast als Repräsentanten für viele ähnliche, erscheint fast jeder sozial determinierte Zustand typisch, fast jede Lebensäußerung symbolisch. Vor allem dem Reisenden. Wieviel Symbolisches ist ihm nicht schon im Bahnhof, im Treiben der Großstadt, in der Stimmung der Industriegegend! Jeder Beruf, jeder Mensch fast tritt ihm als

Symbol entgegen. Der im Felde Mähende, der den im Ort Ansässigen der Bauer Friedrich Wohlgemuth aus der Kirchgasse ist, wird dem Reisenden gleich zur Gestalt des »Schnitters«, das heißt: zum Gattungsbegriff. Besonders wird auch die Eisenbahn zum wichtigen Vermittler des Symbolischen. Poetische Stimmung schafft sie schon durch die Geschwindigkeit, womit sie verschiedenartige Eindrücke aufeinander folgen läßt, das Fremdartigste in der Zeit und im Raum näher zusammenrückend. Man fährt in fliegender Eile durch Stadt, Dorf und Gelände, vorbei an Flüssen und Bergen, sieht anschaulich, wie sich Industriegebiet und Ackerwirtschaft scheiden, eilt in wenigen Stunden durch mehrere Provinzen, die sich geographisch und historisch voneinander unterscheiden, Marsch- und Geestland steigen langsam zur Berggegend empor, man durchfährt einen Tunnel und es ist eine Wasserscheide überschritten, man folgt uralten Völkerstraßen und sieht ehrwürdige Bauwerke wie Leichensteine der Geschichte vorüberziehn: die Papierbegriffe der Geographie werden lebendig. Die Teile des Lebens werden Einem aufgedrängt, und man braucht nur ein geistiges Band darum zu schlingen, um poetische Stimmungen zu erzeugen, die mit dem Symbolischen spielen.

So wird Empfindsamkeit unvermeidlich. Unwillkürlich wird Jeder, der nicht kalt oder roh ist, ein wenig zum Dichter und Philosophen. Aber er wird es um so besser, je größer das Fundament der objektiven Erfahrung ist. Beide Geistesformen zehren voneinander und bedingen sich wechselseitig. Der nüchterne Zwecksinn braucht Perspektiven, wie sie nur phantasiefrohe Empfindsamkeit öffnen kann; und diese entartet im Sentimentalen und wird zur lügeseligen Empfindelei, wenn sie nicht von gründlicher Erfahrung oder doch von der Lust daran erzogen wird. Die rechte Harmonie geben aber erst beide Geistesformen zusammen.

Wenn der tätige Mensch feierabends nach der Zeitung zum Buch greift, getrieben von dem Drang, dem nützlichen Einerlei

des Berufslebens eine freiere und weitere Geistestätigkeit entgegenzusetzen, und den Willen zum Besondern durch Empfindungen für das Ganze zu balancieren, so ist auch das eine Art von Reisen. Auch in diesem Fall ist die empfindsame Muße so notwendig wie die Berufsarbeit. Ja, im höhern Sinne gibt es überhaupt nicht Arbeit und Muße, denn es ist ein Standpunkt denkbar, von dem aus die Feierabendempfindungen schöpferisch und die Tagestätigkeit als ein geistiges Ruhen erscheinen, von wo auch die empfindsame Untätigkeit des Reisenden als ein nützlich fortwirkendes Tun sich darstellt.

Der Leser wird fragen, warum ich solche Betrachtungen Dem voranstelle, was ich über einen kurzen Aufenthalt in Paris zu berichten habe. Als ich das Mandat, diesen Bericht zu geben, prüfte, schien es mir, als hätte die Empfindsamkeit während meiner Reise ein gefährliches Übergewicht erlangt. Nirgend werden Einem die Lücken der Bildung, das heißt: der organisierten Erfahrung, peinlicher fühlbar als auf Reisen. Und wenn sich in wenigen Wochen nun gar gewaltsam neue Eindrücke häufen, die sich unmöglich gleich sichten und subsumieren lassen, wenn das Gefühl ständig für fehlende Kenntnisse einspringen muß, so kann Einem wohl bange zumute werden. Goethes Wort, das er aus Rom nach Hause schrieb, wird zum persönlichen Erlebnis: »Und doch ist das alles mehr Mühe und Sorge als Genuß!« Von der Zeit zum berechtigten Abscheu vor leerer Empfindelei erzogen, ist es unumgänglich, die prinzipielle Frage nach Recht und Wert einer Empfindsamkeit zu stellen, der man sich nicht zu entziehen vermag.

Bei der Selbstprüfung tritt eine gewisse Beruhigung ein. Objektiv gültige Beobachtungen, exakte Untersuchungen habe ich nicht zu geben. Was ich biete, sind Eindrücke, wie das lebhaft empfindende Gemüt sie empfängt und bewahrt. Sachliche Untersuchungen dürfte nur Jemand vertragen, der jahrelang im französischen Volk gelebt hat; Eindrücke mag aber auch der flüchtige Tourist mitteilen. Denn auch dem jähen Hinblicken

offenbart sich oft etwas Charakteristisches; und »wer eine Synthese lebendig in sich trägt, hat auch das Recht, zu analysieren.«

Ohne Synthese aber ist der ernsthafte Schriftsteller nicht einmal denkbar. Wenn er nicht strebt, das Leben als ein Ganzes zu erfassen, so kennt er nicht das Gesetz seiner Begabung. Dieses aber bringt ihn nun in eine besondere Lage, wenn er auf Reisen geht. Wenn das Berufsmaterial jedes Andern aus Erfahrungen, Sachgedanken, praktischen Zweckideen und kontrollierbaren Wirklichkeiten besteht, so arbeitet der Schriftsteller ähnlich wie der Dichter, wenn auch zu weniger schöpferischen Endzwecken, von Berufs wegen eben mit jenen poetischen Empfindsamkeiten und abstrakten Gefühlen, die sich in Berufen andrer Art erst am Feierabend oder auf der Reise einstellen. Freilich sucht auch der Schriftsteller überall das Empirische. Aber er tut es nicht wie der Kaufmann, der Fabrikant, der Landwirt, der Beamte, um es zweckvollen Plänen dienstbar zu machen, sondern um rückwirkend damit seine empfindsamen Ideen zu stützen, zu fundamentieren, um einen idealen Weltgedanken damit zu beweisen und dem Abstrakten damit Körper zu verleihen. Der Schriftsteller ist im täglichen Werkleben ungefähr in der Lage, wie der Mann eines praktischen Berufs es auf Reisen ist: er befindet sich ständig in einem halb poetischen Zustand der Kontemplation und sucht aus Beruf das Symbolische. Seine Aufgabe ist es, den in einseitigen Berufsinteressen Befangenen immer wieder das Ganze, das Vielfältige vor Augen zu stellen, und das ist ihm nur möglich, wenn er gerade Das zum Beruf erhebt, was die Praktischen notgedrungen in den Feierabend verlegen.

Diese Umkehrung hat ihre Konsequenzen. Denn verhält sich der Schriftsteller im Berufsleben etwa so wie der praktische Arbeiter auf Reisen, so läßt sich leicht schließen, daß er sich auf Reisen ungefähr verhalten wird, wie der zweckvoll gerichtete Wille es im Berufsleben tut. Das ist in der Tat der Fall. Die Gedanken an das Ganze kommen dem Schriftsteller nicht

erst auf Reisen. Denn diese Gedanken bringt er ja schon mit als ein ihm Gewohntes. Was er sucht, sind praktische Bestätigungen seiner synthetischen Instinkte, ist neuer Anschauungsstoff, sind Reibungsflächen mit dem praktischen Leben, ist, alles in allem, der Körper für seine abstrakten Kunst-, Kultur- und Lebensideen. Das neue Anschauungsmaterial ist ihm weniger neu in dem Sinne, daß es ihm philosophisches Erstaunen erzeugt — denn das Philosophische ist bei ihm ja Berufsvoraussetzung —, sondern es ist ihm wertvoll, weil es eine schon erkannte allgemeine Idee bestätigt, korrigiert, erweitert oder präzisiert, weil es ihm demonstriert, wie die Natur das »ewig Eine« in immer neuen und überraschenden Erscheinungen zu variieren weiß.

Was der Schriftsteller also auf Reisen mit Empfindsamkeit umgibt, ist nicht so sehr das Ganze, sondern das Einzelne. Ihm erregen Dinge die Empfindung, ihm wird symbolisch, was der praktische Mensch auch in der Fremde oft nüchtern beurteilt. An dem Unscheinbarsten prüft er seine ewigen Ideen und rückt damit selbst die gemeine Erscheinung in eine Sphäre philosophischer Empfindsamkeit. Der Wert dieser Betrachtungsweise besteht darin, daß die Erscheinungen oft von ihrem innern Wesen etwas enthüllen, wenn sie mit etwas Ewigem in Beziehung gebracht werden, wie sich etwa die Eigenart eines Menschen deutlicher auch zeigt, wenn er irgendwie mit dem Urweltlichen: mit einer furchtbaren Gefahr, einem feierlichen Eindruck, einem großen Glück oder Schmerz in Berührung kommt.

Darum mag es berechtigt sein, die prägnantesten Eindrücke einer kurzen Reise aufzuzeichnen, die wie eine einzige große Empfindung in meiner Erinnerung steht. Der Leser weiß nun, daß ein subjektiv gefärbter Bericht seiner harrt, und er kann zur rechten Zeit das Buch aus der Hand legen, wenn er die nicht immer dankbare Arbeit scheut, die Dinge durch ein konzentrierendes, sie aber auch individualistisch brechendes Medium zu betrachten.

DIE GRENZE

WER zu Fuß von einem Land ins andere wandert, nimmt im langsamen Vorwärtsschreiten allmähliche Übergänge wahr und wird unmerkbar fast von einer Nationalität in die andere hinübergeführt. Die Natur kennt harte Kontraste nicht; auch dort nicht, wo Völker mit verschiedenartigem Wesen nebeneinander wohnen. In dem Augenblick, wo der Wanderer die politische Landesgrenze überschreitet, ist er auf die fremde Art längst vorbereitet worden; denn stundenweit ist er schon durch Gebiete gegangen, wo eine Mischsprache herrscht, wo Sitte, Ernährungsweise, Kleidung, Bauweise und alle sichtbaren Kulturformen von hüben und drüben zugleich beeinflußt worden sind. Und wenn er die Grenze bereits überschritten hat, erinnern ihn viel Züge noch an Das, was er hinter sich gelassen hat; bis dann, in dem Maße, wie er ins Innere des Landes dringt, die nationale Sonderheit zur Alleinherrschaft gelangt. Für ihn ist das Überschreiten der eigentlichen Grenzgemarkung wenig mehr als eine Formalität; das innere Erlebnis verteilt sich auf Tage.

Ganz anders wirkt der Besuch eines fremden Volkes auf Den, der mit der Eisenbahn reist. Die Verkehrswege der Eisenbahn sind Straßen für die lebhaftesten nationalen Kräfte. Aus den Hauptstädten, aus den Zentren des Volkslebens führen sie auf kürzestem Wege zur Grenze, überall das wirtschaftliche und kulturelle Leben des Landes in ihre Nähe zwingend, von weither die tätigen Energien herbeiziehend und die nationale Eigenart so in lebendigste Wechselwirkung mit sich selbst setzend. Der unmittelbare Anteil des Staates kommt noch hinzu. Die von einem Punkt aus organisierten Verkehrsordnungen, die auf eine Zentralverwaltung blickenden Beamten: alles das komprimiert das Nationale und erhöht es durch die Stimmung staatlicher Offizialität. So prallen denn auf den Verkehrswegen der Eisenbahn die verschiedenen Nationalitäten an der Grenze hart

aufeinander. Der Übergang von einem Lande ins andere findet im Augenblick statt. Bis zum letzten Moment ist der aus Deutschland Kommende vom spezifisch deutschen Wesen umgeben; in einer Minute ist alles dann verschwunden, und es herrscht, ebenso stark wie kurz zuvor die tendenzvoll betonte heimische Art, das Fremde. Man erlebt einen Kontrast, wie ihn so hart nur die Kultur, niemals die stufenweis entwickelnde Natur schafft. Die Gegensätze sind fast dramatisch zugespitzt. Bis zur Grenzstation liest man an den Häusern deutsche Namen und Geschäftsbezeichnungen; dann sind diese Zeichen plötzlich wie ausgelöscht, als hätten sie nie existiert. Um den Grenzbahnhof drängen sich absichtsvoll die nationalen Sonderheiten. Man sieht die Beamten beider Länder in ihren verschiedenen Uniformen gesondert dastehen, wie Schildwachen der Nationalität. Es ist wie eine Allegorie. Hier klopft ein Arbeiter in einer preußischen Militärmütze die Achsen der Wagen ab und dort hinten hantiert schon eine echt französische Gestalt in malerischer blau und roter Arbeitskleidung. Deutsche Worte und französische Laute klingen durcheinander; unser Begleitpersonal tritt zurück, und fremde Gesichter nehmen von dem Zug Besitz und scheinbar auch von uns.

Wem das Reisen ein Ausnahmezustand ist, nicht Beruf oder eine abstumpfende und blasiert machende Gewohnheit, der verspürt in diesem Augenblick ein fast unheimliches Gefühl. Mit philosophischem Erschrecken nimmt er ringsumher die Veränderungen wahr, und es ist, als lege sich ihm etwas Schweres aufs Herz. Der mit stiller Kraft in sich selbst ruhende Organismus Staat, sonst nur eine Idee, tritt in riesiger, drohender Körperlichkeit vor Einen hin. Man fühlt plötzlich erschüttert, was wie etwas von der Natur Gegebenes schien: den persönlichen Rechtsschutz, und erkennt die Bedingtheit aller sozialen Gewähr. Geduldet ist man, wo man eben noch ein Recht hatte, ist Fremdling, wo man eben das Glied einer großen Gemeinschaft war. Hinter den komplizierten Konventionen der

Zivilisation flackert das Urzuständliche drohend auf und mit harten Lauten wird man daran erinnert, daß die Idee des Ganzen sich um den Einzelnen nicht mehr sorgt, wie die Natur um ein Pflanzenindividuum.

Am geheimnisvollsten wirkt der Klang der fremden Sprache. Denn dem naiven Gefühl erscheint es selbstverständlich, daß alle Menschen sich ohne weiteres verstehen, weil sie alle blutsverwandt sind von seiten des Wünschens und Wollens, des Liebens und Hassens. Der Mensch jenseits der Grenze lacht, weint und gestikuliert wie der daheim, aus seinen Mienen und Bewegungen ist ein uns vertrautes Denken und Empfinden abzulesen. Und doch versteht man sich nicht mehr, sobald gesprochen wird. Aus dem Munde des Fremden kommt eine Folge von sinnlosen Lauten, als wäre er wahnwitzig. Und plötzlich fällt Einem ein, daß man sein Begehren in ebenso sinnlosen Lauten hervorstammelt. Das Geheimnis der Sprache wird zum lebendigsten Erlebnis. Man sieht sich selbst als das Produkt einer uralten Entwicklung; auf eine Kulturhöhe gehoben, erblickt man den Fremdling auf einem anderen, in Jahrtausenden getürmten Kulturgipfel und dazwischen den tiefen, nur künstlich überbrückbaren Abgrund. Mit heißer Dankbarkeit sieht man es sich plötzlich vor Augen geführt, was Einem die Muttersprache ist, fühlt das Eine, nie ganz zu Ermessende: in ihr hat man die Welt gedacht. Ohne sie gäbe es nicht Vaterland und Gott, nicht Schönheit und Sittlichkeit, ohne sie gäbe es kein Denken und keine Geschichte. Christus und Shakespeare, Homer und Buddha, sie alle sind Einem im Grunde Landsleute, wo immer wir fremde Dichter lieben lernten, waren sie uns Brüder; denn wir übersetzten uns ihre Werke in unsere Sprache, um mit ihnen lachen und weinen zu können.

Es stand neulich irgendwo im Osten eine polnische Arbeiterfrau vor Gericht, weil sie ihr Kind zum Widerstand in der Schule gegen einen Religionsunterricht in deutscher Sprache aufgestachelt hatte. Auf die überlegen leutselige Frage des Vor-

sitzenden, in welcher Sprache sie meine, daß Christus das Evangelium verkündet hätte, antwortete sie überzeugt: »polnisch.« Am Gerichtstisch und im Zuhörerraum gab es ein fröhliches Gelächter, denn dort weilten ja lauter »gebildete« Menschen, die es besser wußten. Wie wahr und natürlich aber hatte diese einfache Frau doch empfunden! Sie kannte nur ihre Muttersprache; die war ihr die Welt, war ihr natürlich wie Atmen und Sehen, wie Denken und Handeln. Ihr waren Sprache, Nationalität und Menschentum noch Eines, in ihrer Einfalt war höhere Bedeutung.

Wenn der ernste Mensch sich bei einer Sprachbegegnung unheimlich fast berührt fühlt, so erscheint sie Oberflächlichen freilich nur lächerlich. Das zeigt aber ebenfalls, um wie allgemeine Gefühle es sich hier handelt. Über nichts auch wird ja mehr gelacht als über die Geschlechtsbeziehungen und doch kann nichts unheimlicher und grotesk bedeutungsvoller sein. Freilich, wer drei oder vier Sprachen beherrscht und seine Muttersprache selbst als etwas Relatives betrachten gelernt hat, als eine Form unter vielen möglichen Formen, wird dieses Erschrecken an der Grenze nicht spüren. Was aber bedeutet dieser Triumph der Bildung gegenüber dem ursprünglichen Gefühl, das in der Sprachenbegegnung etwas wie ein Lebenssymbol sieht! Denn vermittelst dieses Gefühls allein vermag man, durch all den Duft einer Kulturatmosphäre hindurch, Ursachenreihen wahrzunehmen, die dem Auge sonst verborgen bleiben.

Solche Empfindungen, deren Darstellung man die Psychologie der Grenze nennen könnte, sind um so seltsamer, als sie heimlich vor sich gehen, unbemerkt von den Mitreisenden und verhehlt unter Formen des gesellschaftlichen oder geschäftlichen Verkehrs. Nur Symptome sind wahrzunehmen, wenn man Organe hat für die Stimmung der Situationen. Es saß in unserm Abteil ein Ehepaar aus Paris, und es wurden im Laufe der langen Fahrt kleine Dienste und die üblichen Höflichkeiten ausgetauscht. Der Herr aus Paris sprach das Deutsche ebenso

schlecht wie ich das Französische; aber es ergab sich von selbst, daß von Köln bis zur Grenze deutsch gesprochen wurde und dann plötzlich französisch. Auch ein fast unmerkbarer, aber sehr charakteristischer Wechsel im Ton fand an der Grenze statt. In Deutschland war ich unwillkürlich ein wenig wie der Wirt zu seinem Gast, und in Frankreich war es dann plötzlich umgekehrt. Für einen Dritten wäre diese Nuance nicht sichtbar gewesen; unserm Bewußtsein konnte sie aber nicht ganz entgehen. So spielen sich zwischen wildfremden Menschen die zartesten Dinge ab. Jeder Einzelne repräsentiert, er mag es anstellen wie er will, seine Nation und fühlt sich trotz alles persönlichen Selbstgefühls in dem Augenblick, wo ihm der Boden seines Landes unter den Füßen schwindet, ein wenig in der lächerlichen Lage Eines, der vom Bademeister Schwimmunterricht erhält und unbehaglich und geniert im fremden Elemente umhertappt. Diese etwas groteske Empfindung, die man durch weltbürgerliche Haltung zu balancieren sucht, erhält durch hundert Kleinigkeiten Nahrung und ganz beschämt schließlich fühlt man sich als Spielball einer fremden Konvention.

Gleich hinter der Grenze wurde uns ein echt französisches Dejeuner vorgesetzt. Widerstandslos mußten wir ein halbes Dutzend Gänge über uns ergehen lassen, feierlich einige bedenkliche Krevetten und ein paar harte Wurstscheiben als 'hors d'œuvre gelten lassen und uns den fremden Eßgewohnheiten in jeder Weise fügen. Kaum der heimatlichen Konvention entronnen, fielen wir der fremden in die Hände; um so vollständiger, als gerade die nationalen Gewohnheiten des Essens auf der Eisenbahn ungebrochen bis zur Grenze vordringen. Eben hatte uns ein bedenklicher Bahnhofskellner noch ein echtes deutsches Butterbrot angeboten; nun servierte ein tadellos arbeitender Garçon im Speisewagen ein sozusagen offizielles Dejeuner auf Tellern, worauf der Steinkohlenstaub von Verviers und Lüttich lag, und sprach französisch dazu wie ein Mann der »besten Gesellschaft.« Es war wie eine heitere Komödie,

als wäre scherzeshalber die Parole ausgegeben worden: allons parler française toute la compagnie! Oder wie Heine es einmal ausdrückt: man wundert sich in Frankreich, daß alle Leute französisch sprechen, was bei uns ein Kennzeichen der feinen Welt ist.

Diese Stimmung grotesker Fremdartigkeit wirkt um so mehr, als während dessen die Natur draußen an dem jähen Wechsel nicht teilnimmt. Sie weiß nichts von Völkergrenzen. Das Auge erblickt beim zufälligen Hinaussehen eine Landschaft, die ebenso heimatlich grün und vaterländisch sonnig ist, wie eine Gegend in Mitteldeutschland. Die Triften mit weidenden Pferden, am Hügel schräg hinauf, die über Fels und Kies flach hinspülenden Bäche, die das Tal ummauernden Berge mit weißlich vorspringenden Felsenknochen und kleinen Dörfern in den Senkungen und die grell besonnten Landstraßen, die im Wald kühl und heimlich verschwinden: das alles ist Einem vertraut aus Gegenden, die im Herzen der Heimat liegen. Es gibt, streng genommen, keine nationale Natur. Man mag alles so nennen, was in irgend einem Bezug Menschenwerk ist; wenn die Kunst es aber unternimmt — wie es neuerdings geschieht —, von einer spezifisch deutschen Natur zu sprechen und ihre Darstellung als eine national sittliche Tat fordert, so kann den Malern nichts Besseres empfohlen werden, als ihre Motive aus gewissen Teilen Belgiens oder Nordfrankreichs zu holen. Sie würden dann sicherlich germanisch wirken. Germanischer, als wenn sie die von sentimentalischer Poesie allzu gedankenlos umkleideten Rheingegenden so drohend düster und fremdartig kalt schildern würden, wie ich sie gesehen habe.

Eine seltsame Stimmung lastet auf der Gegend zwischen Köln und der französischen Grenze. Es liegen die dunkeln, violett gefärbten Ziegelsteinmassen der Städte und Dörfer mit bleierner Schwere unter dem weiten Himmel; es ist, als ob der Sturm und Staub der Jahrhunderte die Farben gedunkelt und alle Weichheit von den Formen abgewaschen hätte. Beladen mit dem Tief-

sinn einer tausendjährigen Geschichte, starren die Naturbilder den Reisenden an. Die von Erzen und Kohlen schwangere Erde verbreitet eine Stimmung, als führe man über vulkanischen Boden, trotzdem die Felder sich in dieser Gegend, in des »heiligen römischen Reiches Kornkammer«, in reicher Fruchtbarkeit bis zum Horizont über Hügel und Fläche dahindehnen.

Wenn sich die Zeichen einer eifrig das Erdreich durchwühlenden Industrie dann mehren, wähnt man sich, mitten im belgischen Bergwerksgebiet, in die Ruhrgegend zurückversetzt. Hier ist nun Menschenwerk, die Arbeit der Natur tritt zurück vor den Zeichen menschlicher Tätigkeit. Aber auch in diesem Fall ist es bemerkenswert, daß der Anblick nicht spezifisch national wirken will. Die äußerst gesteigerte Industriearbeit, die höchste Entfaltung der fabrizierenden Tätigkeit erscheint überall international; in ihr ist etwas Grenzenloses, wie in der Natur. Wie starre Symbole des ganzen modernen Lebens stehen die Eisenwerke und Hochöfen in Belgien da wie in Westfalen; wie auf die Sprößlinge eines heimatlosen, über die ganze Erde verbreiteten zyklopischen Sklavengeschlechts blickt man auf die in Schweiß und Schmutz, mit Feuer und Eisen wirkenden Arbeiter.

Das ganze Land scheint streckenweis ein ungeheures Walzwerk. Der ekle brandige Geruch des Kohlendunstes dringt durch alle Fugen der Waggontüren, der hartkörnige Staub setzt sich in alle Falten; ein grauer Nebel von Dampf und Rauch liegt über den Dingen, und es glüht eine tote Sonne mit glanzloser, schauriger Grelle, diese Welt unerhörter Mühseligkeiten mitleidlos versengend. Rostige Bahnhöfe, Fabriken, Schlote, Aschenberge; schrilles Pfeifen, Räderkreischen, das unaufhörlich tolle Rattern des Zuges und die ganze Welt wie in hastiger, wahnwitziger Bewegung. Müde und doch erregt blickt man in seiner erzwungenen Muße auf diese Welt hinab; immer mit einem fast schuldvollen Druck auf dem Herzen.

Und dann verschwindet langsam wieder dieses Bild voll

harter und drohender Grandiositäten, als wäre es nie gewesen. Das Land öffnet sich. Weiße Landhäuser tauchen auf, mit freundlichen Gärten und efeuumsponnenen Gartenmauern. Gerade Kanäle mit schmalen Treidelpfaden, die mit ihrer sauberen Gepflegtheit nordwärts nach Holland weisen. Von mächtigen Pferden gezogen, bewegen sich die großen zweirädrigen Karren schwer über die Landstraßen. In der zartgrünen Frühlingslandschaft stehen überall bis zum Horizont, an Bächen, Grenzscheiden und Wegen verstreut, die schlanken Pyramidenpappeln, die die Franzosen so sehr lieben, daß Napoleon sie sogar an vielen unserer Landstraßen in langen Reihen als ein Zeichen seines kurzen, aber mächtigen Einflusses zurückließ. Sie wirken in dem weiten, parkartigem Gelände wie Wacholderbüsche im Garten, sprenkeln das Landschaftsbild mit den Accenten ihrer Geraden und geben ihm etwas Schlankes, Durchsichtiges und Graziles.

Feine, silberne Nebel beginnen bei sinkender Sonne die Fernen zu verschleiern und das Nahe mit zarten Lufttönen zu dämpfen; und wie das Auge in der Fahrtrichtung des Zuges vorwärts späht, um eine Spur von der nahen Riesenstadt zu entdecken, taucht im grauen Dämmer zur Rechten plötzlich ein phantastisch mächtiges Gebäude hoch am Hügel vor dem überraschten Auge auf. Aus den Abenddünsten grüßt vom Montmartre herab die fremdartige Pracht der Sacré-Coeur, als künde sie ein Ungeheures an, als sei sie das drohend ins Land sich reckende Vorwerk der sagenhaftesten aller Großstädte. Sagenhaft, trotz ihrer lebendigen Gegenwart. Und schwerer noch und drückender legt sich die Unheimlichkeit des Unbekannten, legt sich die Erwartung eines großen Erlebnisses dem unter lebhaft redenden Fremden still Dasitzenden aufs Herz.

PARIS

GROSSSTADT war Paris bereits am Ausgang des Mittelalters; es war Weltstadt lange vor der Zeit der Eisenbahnen und Dampfschiffe. Das unterscheidet die französische Kapitale von modernen Riesenstädten. Wird heute das Wort Großstadt ausgesprochen, so denkt man unwillkürlich an etwas Neues, an schnell gewachsene und wachsende Stadtgebilde, an Zentren der Arbeit: an etwas Amerikanisches. Das heißt, an etwas wirtschaftlich Gewordenes. Paris aber ist historisch geworden. Es ist darum nationaler als irgend eine neue Großstadt es sein kann.

Jede Stadt ist ein Mittelpunkt. Wenn die Landstadt der Mittelpunkt eines Kreises, einer Provinz und die Hauptstadt der eines Landes ist, so ist die moderne Weltstadt der Mittelpunkt einer Interessensphäre, die weit über die geographischen Landesgrenzen hinausgeht. Dadurch verliert die wirtschaftlich entstandene Großstadt notwendig an nationalem Gepräge; verliert es in demselben Maße, wie sie den Weltmarkt beherrscht und wie ihre internationalen Beziehungen auf sie zurückwirken. Dieses unhistorische Großstadtwesen, das längs auch in Europa Einfluß gewonnen hat, liegt stets nun im Kampfe mit den historischen nationalen Traditionen. Den Sieg in diesem Kampfe erringt die Energie, die nicht nur zeitweise am mächtigsten ist, sondern durch natürliche Ressourcen immer wieder gestärkt wird. In Berlin, zum Beispiel, konnten die spärlichen märkischen Traditionen mehr als wünschenswert unterdrückt werden, weil das spröde historische Element in der zur Reichshauptstadt und Weltstadt gewordenen Preußenresidenz dem jähen Anprall der reich befruchtenden, aber physiognomielosen wirtschaftlichen Gewalt nicht gewachsen war. In Paris aber hat die Tradition diesem Anprall nicht nur standgehalten, sondern hat ihrerseits sogar alle neuen internationalen Einflüsse national umzufärben vermocht. Denn in dieser Stadt ist die Tradition zur rüstig fortschreitenden Gegenwart, ist der geschichtsbildende Sinn zum

lebendig bewegenden Element geworden. Paris ist nie der Gefahr ausgesetzt gewesen, durch überschnelles Wachsen die Herrschaft über sich selbst zu verlieren, und so in einen Zustand des Parvenütums zu geraten. Unter der Regierung Ludwigs des Vierzehnten hatte es bereits eine halbe Million Einwohner; und das scheinbar ruckartige Anwachsen der Bevölkerungsziffer im neunzehnten Jahrhundert um etwa eine Million ist im wesentlichen darauf zurückzuführen, daß um 1860 wieder einmal viele Vororte ins Weichbild hineingezogen wurden. Paris war bereits ein Riesenkörper, als die Zeit der allgemeinen Expansion anbrach. Während eines halben Jahrtausends war es schon der See gewesen, worin alle politischen, geistigen, wirtschaftlichen und sittlichen Strömungen der nationalen Kraft mündeten, wohinein alles floß, was im französischen Volke jemals an Fleiß, Intelligenz, Unternehmungslust, an Saft und Kraft vorhanden gewesen war. Stets war Paris die einzige, ohne Rivalen herrschende Hauptstadt Frankreichs. Darum konnte von dieser traditionsstarken Stadt bis jetzt sogar der moderne Amerikanismus verdaut werden.

Die Massen, die sich nach 1870, einer Völkerwanderung gleich, auf Berlin zuwälzten und heute noch ununterbrochen für Zuzug sorgen, kommen vor allem aus schlecht kultivierten östlichen Provinzen, sind halbe Barbaren, die Traditionen wohl vernichten, nicht aber bewahren oder ersetzen können. Der französische Provinzler aber, der die in Paris aussterbenden Geschlechter ersetzt und die Bevölkerungsziffer steigen macht, ist bereits der Anlage, dem Temperament und der Kultur nach ein Pariser. Ihm fehlt nur der Großstadtschliff. Um Pariser zu werden, kann, ja muß er Franzose bleiben; er braucht sich nur zu steigern, nicht zu verändern. Seine Provinztraditionen sind eben Das, worauf die Hauptstadt ihre Kultur gründet. Noch heute ist Paris weniger Großstadt als Hauptstadt; es ist nicht merkwürdig und bedeutend durch seine Modernität, sondern

durch die erstaunliche nationale Organisation. Auch an dieser Stadt freilich hat der Amerikanismus, der ein internationales Schema an Stelle nationaler Eigenheiten setzt und der, wenn er auch Abstammung und Sprache nicht vernichten kann, doch die Haltung gebenden, historisch gewordenen Lebensformen zerstört, seine Macht erprobt. Bis heute aber hat Paris mit lächelnder Sicherheit widerstanden, weil es Frankreich selbst ist. Ein Hauptsitz internationaler Weltinteressen ist es nur nebenbei. Man nehme Städten wie New York oder selbst Berlin ihre Bedeutung als Weltmärkte, als Industrie- und Handelszentren und es bliebe weder hier noch dort ein nennenswertes nationales Stadtgebilde übrig. Dresden, Köln und Hamburg würden gleich mehr bedeuten als eine so deflorierte Reichshauptstadt. Paris aber bliebe dann stets noch Paris; ja, es enthüllte dann vielleicht noch mehr seine spezifische Eigenart. Denn es ist eine der großen Residenzen der Weltgeschichte, eine Großstadt der Traditionen. Wer dort ein raffiniertes New York zu finden erwartet, sieht sich in eine ungeheure Altstadt versetzt; und wer nur mit dem Gedanken an die gotische Bürger- und an die barocke Königsstadt kommt, dem schlägt ein breiter Schwall des gegenwärtigen Lebens erregend entgegen. Und darin eben besteht die Anziehungskraft dieser merkwürdigen Stadt auf alle empfänglichen Geister. Paris vermag moderner als jede andere Stadt zu scheinen, zu sein, weil es älter ist an Kultur und Tradition, weil die Gegenwart dort natürlich aus einer ungeheuren Vergangenheit herauswächst. In einer künstlichen, neuen Großstadt besteht die Schönheit in der Sichtbarkeit der Arbeit, die Monumentalität ist die des Zweckes, die Genüsse liegen im Bewußtsein eines pionierkräftigen Wollens und in einer eiligen Befriedigung materieller oder gar affektierter Bedürfnisse. Die Schönheit des Pariser Lebens aber liegt darin, daß es organisch, selbstverständlich und darum leicht und gefällig ist. In Berlin sucht die kräftig strebende und sich schnell bereichernde Bevölkerung etwas darin, andere Lebensgewohnheiten zu haben

als die Provinz. Man blickt nach London, nach Paris, nach Amerika und entlehnt überall etwas Äußerliches. Die alte preußische Tradition gilt als unfein; die einzelnen Bevölkerungskreise haben untereinander verschiedene Gewohnheiten. Der Arbeiter ißt um zwölf Uhr, der Bürger speist zwischen zwei und drei, und der »Vornehme« diniert um sechs oder sieben Uhr. Man hat deutsche Frühstückslokale, amerikanische Bars, Wiener Cafés, englische Teestuben und französische Restaurants. Paris dagegen hat keine besonderen Hauptstadtgewohnheiten. Die Lebensart ist dort nichts als eine Reinkultur Dessen, was im ganzen Lande gültig ist. Wie man in Paris dejeuniert, so tut man es im kleinsten Restaurant an der Grenze; überall frühstückt die Bevölkerung zwischen zwölf und ein Uhr und diniert zwischen sechs und acht. Reiche und Arme haben prinzipiell dieselben Lebensgewohnheiten; die Demokratie ist seit Jahrhunderten in jeder Minute eine praktisch erlebte Tatsache. Darum verwächst jeder Pariser fest mit seiner Stadt, so daß ihm eine Verpflanzung nach London oder New York — die der Berliner als Avancement zu betrachten geneigt ist — zum Schicksalsschlag wird.

Und darum nur vermag diese Stadt so liberal Gäste aus aller Welt bei sich aufzunehmen und den Völkern ein unübertrefflicher Wirt zu werden. Es ruht sicher in sich selbst. Alle modernen materiellen Lebenswerte vermag es ästhetisch umzumünzen und in geistige Genußwerte zu verwandeln. Nur das Konservative darf sich ja ohne Gefahr der Poesie des Wechsels hingeben und Moden schaffen. Feine, produktive Moden, wie sie auf altem Kulturboden wachsen, nicht Parvenümoden aus zweiter Hand oder aus Tendenz. So wird Paris, die nationalste der Großstädte, zum Weltmodehaus, zum Weltgasthaus, zum Weltsalon, worin es die heimatlosen modernen Nichts-als-Großstädter sehr behaglich finden. Denn dort wird ihnen die Suggestion einer weltbürgerlich freien Heimatlichkeit zuteil, dort

fühlen sie sich wie in einer Familie, wo alles seine feste, verläßliche Ordnung hat. Der Gegenwartsinn sieht sich anschaulich vor den Hintergrund einer unendlichen Vergangenheit gestellt und dadurch erst legitimiert, die Modernität spaziert vergnüglich in der berauschenden Atmosphäre der Geschichte.

Eine Stadt unmittelbar in die Zukunft weisender Arbeit ist Paris vielleicht nicht mehr; aber ihm ist die Zukunft darum nicht weniger sicher. Es kann nun die Welt draußen für sich arbeiten lassen, weil es jahrhundertelang an erster Stelle für die Kultur dieser Welt mitgearbeitet hat und weil Wirkungen stets ihre Ursachen überleben. Den auf Expansion gerichteten mächtigen germanischen Pionierwillen unserer Tage spürt man nicht in dieser saturierten Stadt. Anderswo will man reich werden; in Paris ist man so reich, wie man es zu sein wünscht. In Amerika, England und Deutschland wird das Geld nun verdient; in Paris aber wird es am liebsten immer noch ausgegeben. Und so herrscht diese Stadt durch Das, was es geworden ist, nicht durch Das, was es werden will. Herrscht wie Rom, das rings noch über die kommenden Völker, durch das Beispiel seiner durch Alter geadelten Zivilisation triumphierte, nachdem es längst aufgehört hatte, die Welt mit der Waffe zu unterwerfen.

DER STADTPLAN

DASS Paris ein im wesentlichen ausgereiftes Stadtgebilde ist, auch wenn die Mauern niedergelegt werden sollten, um die längst ausgebauten Vororte aufzunehmen, spürt schon der Zureisende an vielen Merkmalen. Vor allem merkt es der aus dem mächtig sich erweiternden, in reger Bautätigkeit begriffenen Berlin Kommende. Es entstehen in der arbeitsreichen deutschen Hauptstadt jährlich viele Kilometer neuer Straßen; ganze Stadtviertel wachsen an der Peripherie aus Feld und Sand geschwind empor, und bis weit in die Vororte erstrecken sich in langen Zügen die Neubeuten. Diese Note fehlt dem Pariser Stadtbild. Ich erinnere mich kaum eines Neubaues, trotz besonderer Aufmerksamkeit. (Denn ich hätte gern gesehen, wenn man in Paris die Baugerüste konstruiert.) Dem ästhetischen Behagen kommt dieser Umstand zweifellos zugute. Es fehlt alles Getöse, aller Schmutz des Werdens. Die Häuser stehen nicht in ungastlich blanker Neuheit da, in der kalt gleißenden Helle des frischen Anstrichs, und die Gärten, Plätze und Wege sind überall freundlich angewachsen. Es fehlt damit aber freilich auch die sichtbare Darstellung der Hauptform wirtschaftlicher Regsamkeit, das Symbolische, das gerade der Bautätigkeit so sehr eigen ist.

Auch die Pariser Vororte sind anders als bei uns. Die von Berlin — und, wenn es richtig ist, was man hört, auch die von London oder New York, — sind durchaus Dependancen der City. Selten entstehen sie aus den Kernen alter Dörfer oder Landstädtchen; es sind in der Regel Neugründungen. Das zwar nicht streng durchgeführte, aber energisch erstrebte Programm lautet: die City zum Arbeiten, das Land zum Wohnen. Die moderne Großstadt gilt als notwendiges Übel. Die Großstadt Paris aber ist das Ziel aller Sehnsucht. Wer in dieser Stadt wohnen kann, nimmt die Gelegenheit als ein Vorrecht. Man entdeckt in der Umgebung der französischen Hauptstadt darum nirgend neue Landhauskolonien, nirgend Gründungen speku-

lierender Terraingesellschaften, das heißt: Vororte im Sinne von Grunewald, Nikolassee, Wannsee, Schlachtensee oder Lichterfelde etwa. Was man sieht, sind freundliche Städtchen, sauber besiedelte Orte, die als selbständige kleine Gemeinwesen gelten können und sich wie eine üppige Siedelung kleiner Pflanzenindividuen rings um eine samenspendende Mutterpflanze ausgebreitet haben. Nur durch die Nähe von Paris konnten sie freilich werden, was sie sind; alle aber haben sie eine historische Entwickelung hinter sich und darum besondere Traditionen. Sie sind trotz näherer Lage etwa, was für Berlin Potsdam oder das isolierte Teltow sind. Vincennes ist eine Stadt, deren Überlieferungen bis ins 12. Jahrhundert reichen, ebenso sind St. Germain en Laye, Ivry und St. Denis selbständige Stadtgebilde; Boulogne wurde im 14. Jahrhundert gegründet, Charenton war im 17. Jahrhundert schon Zufluchtsort der Protestanten; Clichy geht auf die Merowinger zurück und St. Cloud auf Chlodwig; Sèvres ist fast so alt wie Paris und auch Neuilly wird bereits im 18. Jahrhundert genannt. Alle diese Vororte sind Sitze einer ausgebreiteten und mannigfaltigen Kleinindustrie; und wenn nun auch die Umkehrung des Grundsatzes nicht richtig wäre: man arbeitet in den Vororten und wohnt in der Stadt, so ist doch das Verhältnis von Stadt und Vorort anders, als wir es auffassen. In den Pariser Vororten leben nur zum Teil wohlhabende Geschäftsleute, die tagsüber in die Stadt fahren; es wohnen dort mehr die bescheidenen Rentner, — eine Spezialität Frankreichs —, die sich vom Geschäft zurückgezogen haben, die Besitzer der kleinen Fabriken, kurz, vor allem Leute, die ständig draußen sind und nach Paris nur auf Besuch kommen. Darum unterscheiden sich diese Vororte wenig von kleinen Landstädten mitten in der Provinz. Man findet selten das sozusagen großstädtische komfortable Landhaus, sondern fast ausschließlich das kleine Wohnhäuschen mit mauerumhegtem Gärtchen, wie überall im Lande. Jeder Ort hat von alters her seinen Mittelpunkt, seine Geschäftsstraßen und Verwaltungsge-

bäude. Und die Bewohner stehen behaglich plaudernd in den Türen, erfüllt von regen Gemeindeinteressen. Paris ist ihnen unmittelbar nicht notwendig; es ist ein Organismus für sich, ist die von den Fortifikationen umgebene und so nicht nur äußerlich abgeschlossene Stadt.

Der Stadtplan von Paris wird verständlich, wenn man sich vergegenwärtigt, daß die Hauptstadt von je eine Festung war und daß sie es noch ist; daß sie sich aber, stetig schwellend, in den Jahrhunderten erweitert und einen Festungsgürtel nach dem andern gesprengt hat. Jedesmal haben sich die Bewohner auf einem relativ engen Raum einrichten und die Straßen haben sich im umschlossenen Bezirk schmiegen, biegen und bei der gebotenen Raumausnutzung sehr verengen müssen. Fast in jedem Jahrhundert entstand aufs neue, bevor das zum äußersten getriebene Bedürfnis die Wälle übersprang und Erweiterungen nötig machte, hinter den Mauern ein dichtes Häusergedränge, ein netzartiges Gassengewirr. In dieser Häusermasse war die Cité mit ihren Kirchen und Verwaltungsgebäuden der uralte Mittelpunkt der Bürgerstadt; und das benachbarte Louvre wurde Zentrum, als die Hauptstadt zur ausgesprochenen Königsstadt wurde. Die von diesem Stadtkern zu den Toren ungehemmt strebenden Radialstraßen waren in den ersten Jahrhunderten allein die orientierenden Linien des immer vom nächsten Bedürfnis nur bestimmten Stadtplans; und sie blieben es bei jeder Stadterweiterung, weil die gegen eine bestimmte Nachbarstadt, Landesgegend oder Heerstraße geöffneten Tore dann in derselben Richtung weiter hinausgerückt wurden. Peripherische, einkreisende, ringförmige Straßenzüge von größerer Breite, in nahezu überall gleichem Abstand vom Stadtkern ergaben sich später bei den Erweiterungen, wenn die alten Wälle und Mauern niedergelegt wurden. So ist aus den alten Festungsgrenzen nachträglich eine zweite Gruppe von Orientierungslinien entstanden, die jene Radialstraßen untereinander verbinden und

im wachsenden Stadtkörper bestimmte Abschnitte markieren. Ein Blick auf den heutigen Stadtplan von Paris läßt deutlich die Richtung der alten Befestigungen, jetzt durch Boulevards bezeichnet, gewahr werden. Die inneren Boulevards sind aus den Festungswerken entstanden, die zur Zeit Ludwigs XIV. niedergelegt wurden; und der Trakt der äußeren Boulevards entspricht der Grenze von 1850, die gesprengt wurde, weil die nächsten Vororte ins Weichbild aufgenommen werden mußten. Dieses Prinzip, aus geschleiften Wällen peripherische Straßenführungen zu bilden, ist ja allgemein bekannt; in vielen deutschen Städten sehen wir es befolgt. Paris bildet nur insofern eine Ausnahme, als sich der Vorgang in ihm mehrere Male wiederholte. Im kleineren Maßstabe zeigt Köln eine ähnliche Entwickelung des Stadtplans. Sie muß jedesmal stattfinden, wo eine mächtig wachsende Großstadt Festung bleibt, sich von Zeit zu Zeit vergrößert und doch auf den Raum in einem klar umschlossenen Rund angewiesen ist.

Zu einer dritten wichtigen Orientierungslinie wird im Pariser Stadtplan ferner die Seine, die im weiten Bogen die Stadt durchfließt und die schon im Mittelalter die Südstadt — die Universitätsstadt — von der Nordstadt durch die Citéinsel trennte. Sie ist zu schmal und zu bequem überbrückt, um die beiden Stadthälften heute irgendwie trennen zu können; sie wird im Gegenteil und um so mehr, als sie das Herz der Stadt wie eine Schlagader berührt, zu einem der wichtigsten Verkehrswege. Sowohl als Fluß, wie durch die bequemen Uferstraßen. Die Brücken werden sogar zu Merkpunkten, weil sich auf sie jedesmal hüben und drüben ein Bündel von Straßen bezieht.

Dieses also sind die natürlich gewordenen Konstruktionslinien des Stadtplans: die vom Kern ausstrahlenden Radialen, die ringförmigen peripherischen Straßen und der Fluß. Für eine so riesige Stadt wären diese Hauptadern aber durchaus ungenügend, die ungeheure Masse klar zu gliedern, wenn nicht großgearteter Herrschersinn natürlich gegebene Fingerzeige ent-



ALFRED SISLEY: DIE SEINE IN PARIS



schlossen benutzt hätte. Es muß, bei der komplizierten historischen Entwicklung des Stadtplans heute in Erstaunen setzen, wie einfach und übersichtlich er ist. Man findet sich in dem Gassengewirr bald zurecht, wenn man sich ein paar Hauptpunkte gut eingeprägt hat. Das Natürliche und Künstliche, das Zufällige und Systematische ergänzen sich in der glücklichsten Weise.

Es scheint, als gelinge allein dem autokratischen Heerscherwillen die Stadtanlage großen Stils. Monumentale Stadtpläne sind nur entstanden, wo ein Kirchenfürst die Anlagen auf die einen Kern bildenden Sakralbauten bezog, oder wo ein weltlicher Herrscher vom Palast aus selbstherrlich disponierte. Auch in Bürgerstädten zwar finden sich bedeutende Anlagen; niemals aber hat eine demokratisch herrschende Gemeinde so kühne Initiative entwickelt, wie sie nötig ist, um alle Teile auf eine Zentralidee zu beziehen. Auch in Paris haben die Zeiten der Bürgerherrschaft dem Stadtplan das charakteristische Gepräge nicht verliehen. Es gehörte die an sich selbst berauschte Großheit des vierzehnten Ludwig dazu, um eine Perspektive zu wagen, wie die vom Louvre zu den Champs-Elysées hinaufweisende; ein Herrenmensch wie der Korse mußte kommen, um auf den höchsten Punkt dieser mächtigen Aussicht den majestätischen Étoilebogen zu pflanzen; und es war der kecke Abenteurergeist des dritten Napoleon erforderlich, um aus den alten Wallstraßen mächtige Boulevards zu machen und durch kühne Durchbrüche das natürlich Gegebene künstlich zu vollenden. Die Pariser Bürger haben es dann freilich verstanden, als Gemeinde die großen Gedanken der Einzelnen immer groß zu Ende zu führen.

Was Einem in der fremden Stadt den Grundriß am besten erklärt und einprägt, sind deutlich eine Richtung weisende Achsen. Sie sind nicht der Bürgerstadt eigen, die für viele verschiedenartige Bedürfnisse zu sorgen hat, sondern vor allem der auf theatralische Repräsentation bedachten Fürstenanlage. In Paris haben nun die Fürsten eine ganze Reihe solcher

Orientierungsachsen geschaffen. Aber sie sind dabei immer vom natürlich Gegebenen ausgegangen und haben künstlich und künstlerisch vollendet, was das Bedürfnis bereits begonnen hatte. Rechtwinkelig zum Lauf der Seine erstreckt sich das tiefe Rechteck des Marsfeldes, mit der École militaire im Hintergrund und dem Trocadéropalast als Kopfgebäude jenseits der in der Achse überbrückten Seine. Von diesem Kopfgebäude gehen ein halbes Dutzend breiter Avenüen strahlenförmig aus. Es prägt sich ein ganzer großer Komplex als geometrisches Bild der Erinnerung ein. Ebenfalls rechtwinkelig zur Seine steht die Achse der Esplanade des Invalides, vom Invalidenhotel abgeschlossen. Auch diese Linie wird über die Seine hinweg fortgesetzt, sie orientiert drüben über die Lage der beiden Kunstpalais und trifft auf die bedeutendste Achse des Stadtplans: auf den riesigen Straßenzug, der sich vom Louvre schnurgerade bis zum Étoilebogen hinaufzieht, ein ganzes Stadtviertel siegreich durchbrechend und der Stadt damit einen Hauptkanal schaffend, worauf sich der Orientierung suchende Sinn bei jeder Gelegenheit bezieht. Um so mehr, als diese Achse, ein wenig nur verschoben nach rückwärts fortgesetzt worden ist, durch die Rue de Rivoli zum Bastilleplatz und weiter, durch die Faubourg St.-Antoine, nach Vincennes hinaus, Paris in seiner ganzen Länge durchschneidend. Das heißt: es ist eine uralte Verbindungsstraße zweier Tore: zwischen der Porte St.-Antoine und der Porte St.-Honoré, diesem wichtigen Straßenzug zugrunde gelegt worden. Genau rechtwinkelig zu dieser Linie steht die Richtung eines anderen Straßenzuges, der die Einfahrtsrichtung der Nord- und Ostbahnen in drei nebeneinanderliegenden Verkehrswegen als Boulevard de Sébastopol, Rue St.-Martin und Rue St.-Denis in gerader Linie nach Süd-Südwesten bis zur Seine fortsetzt, die Citéinsel überschreitet und als Boulevard St.-Michel in der Richtung der Porte d'Orléans verläuft. Auch dieser Trakt gehört zu den ältesten Radialstraßen von Paris, denn er verband einerseits die Porte St.-Martin mit der Sorbonnegegend und andererseits die

Porte St.-Denis im Norden mit der Porte St.-Michel im Süden. Dasselbe Achsenprinzip, das den Stadtplan im großen beherrscht, findet man überall auch im kleinen wieder. So entspricht der Boulevard St.-Germain einer alten Torstraße, so entwirrt die klare Achse, die von der Louvregegend als Avenue de L'Opéra zur Oper hinauf führt, in der faßlichsten Weise das krause Straßengewirr in der Gegend der inneren Boulevards. Und der Luxembourggarten wird, anstatt ein Verkehrshindernis zu sein, zum Orientierungsplatz für ein ganzes Viertel, weil die geradlinige Geometrie des Gartens in den benachbarten Straßenzügen beziehungsreich fortgesetzt worden ist.

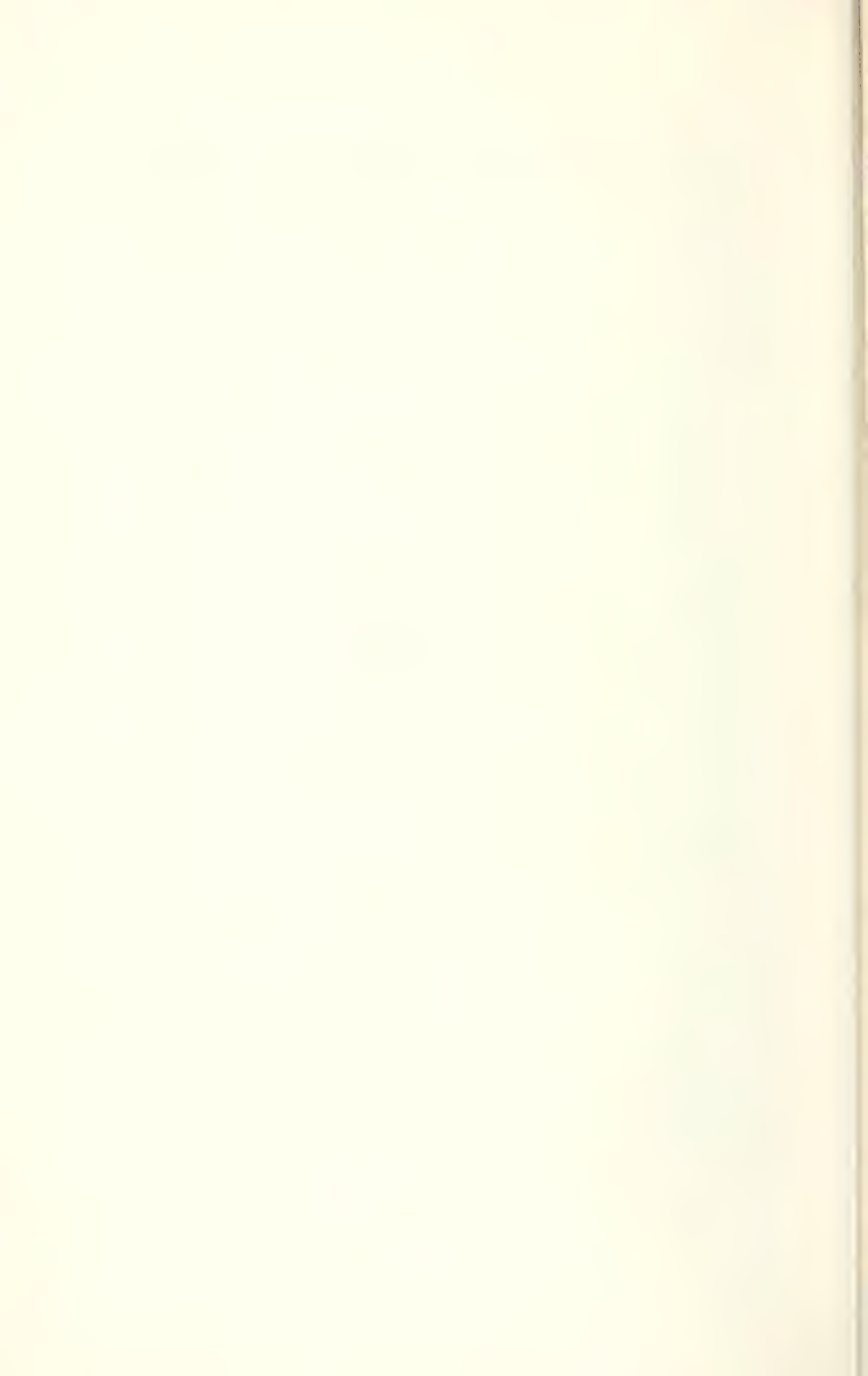
Die Übersicht erleichtert es auch, daß von alters her in den Stadtteilen eine ausgesprochene Neigung zur Lokalisation herrschte, daß es einen merkwürdigen Partikularismus innerhalb des kompakten Stadtkörpers gibt. Die Stadtteile trennen sich wie Charaktere voneinander, und so wird es dem Fremden ermöglicht, die Stadt in Gruppen zu denken. Es war schon von der Abgeschlossenheit in der Lebensweise der Vororte die Rede. Diese Lokalisation, diese Betonung des Besonderen, hat sich ein wenig sogar in den Stadtteilen erhalten; vor allem in denen, die vor sechzig Jahren noch Vorort waren und bei der letzten Grenzerweiterung mit in die Stadt eingeschlossen worden sind. Daß auch diese früheren Vororte ihre historische Sonderherkunft hatten — wie vor ihnen die noch früher zur Stadt gewordenen Vororte: St.-Germain, St.-Honoré, Vaugirard u. s. w. — beweisen noch Namen der heute an der Peripherie gelegenen Stadtteile, wie Maison blanche, Montmartre u. s. w. Aber der Reisende spürt es schon anschaulich, auch wenn er keinerlei historische Kenntnisse hat, beim Durchstreifen der Stadt, wenn er von einem Stadtteil in einen andern übergeht. Es handelt sich dabei nicht um die plausible Unterscheidung von Quartieren, die von armen oder reichen Leuten bewohnt werden. Ein Arbeiterviertel und ein Westend gibt es in jeder Stadt. In

dem ganz konservativen, ganz traditionengesättigten Paris gibt es daneben viele andere Nuancen.

Vor allem spürt man noch deutlich die Dreiteilung dei ursprünglichen Anlage: die Cité, die südliche »Université« und die nördliche »Ville«; eine Dreiteilung, deren Charakteristik daraus erhellt, daß die Cité dem Bischof, die Ville dem fürstlichen Vogt und die Südstadt dem Rektor unterstand. Lokalisierend wirkt auch die Dezentralisation der Stadtverwaltung, die Einteilung in Arrondissements; denn dadurch werden die Bewohner der einzelnen Bezirke in natürlicher Weise angeleitet, ihre besonderen Interessen wahrzunehmen, ohne daß das fest zusammengeschlossene Ganze darunter leiden kann. Diese Weltstadt bietet das Bild eines kleinen Staates, der viele selbständige Gemeinwesen vereinigt. In jedem Stadtteil liegt eine Mairie, ein eigenes Verwaltungsgebäude, wo ganz spezifische Geschäfte wahrzunehmen sind; denn in jedem Arrondissement drängen sich besondere Interessen in natürlicher Weise zusammen. In dem einen Stadtteil befinden sich fast alle Regierungsgebäude, Gesandtschaftshotels und Staatsämter; in einem andern sind seit vielen Jahrhunderten alle Hochschulen vereinigt; und in einem vornehmen Parkviertel liegen hinter hohen Mauern, in dunkeln Gärten alte Adelshäuser gedrängt beieinander. Es gibt ein spezifisch gefärbtes Kunstviertel, das den Akademien und den Kunstschülern gehört, ein Börsenviertel, wo die Banken und alle Formen des Geldhandels heimisch sind, Arbeiterviertel und Gegenden, wohin sich kleine Rentner zurückziehen. Und da sich in allen Stadtteilen immer die Bewohner ansammeln, die ihre Tätigkeit dort hinweist und da ihnen das geschäftliche Angebot folgt, das der von ihnen repräsentierten Nachfrage entspricht, so zentralisiert sich das besonders gefärbte Geschäftsleben in den einzelnen Stadtteilen in anschaulichster Weise. Im Universitätsviertel findet man die Buchläden; die Gegend der Kunstschulen kündigt sich durch Geschäfte an, wo alles zu kaufen ist, was ein Künstlergemüt zu erfreuen geeignet ist; die

Phot. Ad. Braun & Co.

ARC DE TRIOMPHE DE L'ETOILE



Antiquitätenhändler bewohnen Laden bei Laden, ein ganzes Stadtviertel zwischen den Kunstschulen und der Faubourg St.-Germain, dort wo das Gerümpel der Tradition am besten gekauft und verkauft werden kann; in der Gegend der Hallen konzentriert sich in phantastischer Weise fast der Eßwarenhandel; in der Nähe der Börse scheint Paris nur ein Geldmarkt und auf den Boulevards nur eine Fremdenstadt und ein Liebesmarkt zu sein; oben auf Montmartre erschreckt die intensive Stimmung verzweifelter Ärmlichkeit, und es heißt, daß die Lumpensammler sogar hübsch zünftlerisch auf einem Haufen wohnen. Es gibt Stadtteile, wohin man geht, wenn man Goldwaren und Toilettesachen kaufen will, andere, wo man Möbel oder Glaswaren und wieder andere, wo man alte Bücher erwirbt.

Alles dieses trägt dazu bei, die Ideen des Stadtplans im großen und kleinen deutlich werden zu lassen. Übersichtlichkeit aber ist die Vorbedingung des lebendigen Genusses. Im ersten Augenblick erschrickt man in Paris vor der Fülle der Gesichte; sehr bald aber ordnet sich Einem das Gewühl und was Jahrhunderte langsam haben werden lassen, liegt da, wie ein klargegliederter Organismus. Die Stadt beginnt zu atmen, als wäre sie ein Lebewesen.

Die übersichtliche Gestaltung des Stadtplanes wäre noch nicht Bürge für schöne Stadtbilder, wenn der Aufriß nicht des Grundrisses ganz würdig wäre. Die fürstlichen und bürgerlichen Erbauer von Paris haben von je einen bewunderungswürdigen Sinn für das architektonisch Wirksame gehabt. Beim ersten Gang durch die Stadt spürt man es, daß für die Franzosen, und zumal für die Pariser, das Auge vor allem das Organ ist, womit sie das Leben auffassen. Es gibt nicht die unendlichen Leerheiten im Stadtbild, wie in andern neueren Großstädten, weil der sinnlichere romanische Geist immer ein repräsentatives Ganzes vor Augen hat, wo der Germane sich logisch mit Zweckgedanken quält oder am Einzelnen allzu gründlich haften bleibt. Fragt man bei uns zuerst nach dem Warum einer Anlage, so hat der

Pariser von je zuerst an den Effekt gedacht. Die Symmetrie ist ihm wichtiger als die Logik. Mit der Leidenschaft des Romanen für räumlichen Rhythmus sucht er die mannigfaltigsten Wirkungen des Gesetzes vom ornamentalen Gleichgewicht abzuwandeln; er macht seine Stadt zu einer pompösen Schaubühne mit Hintergründen voll pathetischer Feierlichkeit. Das Bedürfnis zum Pathos ist ihm eingeboren. Wie er pathetisch ist in den Betonungen seiner Sprache, so ist er es auch in der Anlage der Stadt, die er seiner Art als Folie geschaffen hat. Es ist nicht jenes Pathos, womit unfreie Naturen ihrem dunkeln Drang selbstberauscht schmeicheln und das zur Hälfte eine Lüge ist, sondern es ist das natürliche, lebendige Pathos des Temperaments, das unwillkürlich aus einem gesteigerten Lebenswillen, aus einem Gefühl der Kulturwürde fließt. Dem Deutschen scheint es höchster Ruhm, von aller Pose frei zu sein; der Franzose schätzt mehr die gefällige, aber Distanz schaffende Form. Auch architektonisch spielt er immer in der liebenswürdigsten Weise Theater, setzt er die ihm erreichbaren Wirkungen sozusagen in Szene. Nur ist dieses Theater bei ihm kräftigste Wirklichkeit. Darum berührt es in dieser Stadt nicht fremdartig, was autokratisch disponierende Fürsten geschaffen haben. Das demokratische Leben füllt heute die königlichen Perspektiven aus, als wären sie für die Gegenwart gedacht. Was Ludwig der Vierzehnte und die beiden Napoleon taten, war gewiß sehr dynastisch; aber es war zugleich echt pariserisch. Symmetrie, Rhythmus und dramatische Architektursteigerungen, alle Mittel unbedenklicher fürstlicher Repräsentationslust: der Bürger hat sie sich in Paris zu eigen gemacht. Nirgends haben bürgerliche Städtebauer so frei und groß von ihren fürstlichen Lehrern gelernt.

Die Stadt erscheint wie eine ungeheuere, stückweise ins Sehfeld tretende Wandeldekoration. Es gibt kaum eine Aussicht, wo das Auge nicht mit sanftem ästhetischen Zwang auf einen bedeutenden Mittelpunkt gelenkt würde. Von der Place de la



Phot. Ad. Braun & Cie

PLACE DE LA CONCORDE



Concorde aus bietet jede Himmelsrichtung, wie man sich auch wendet, dem trunkenen Auge eine große Aussicht. Nach Norden, im Hintergrunde der Rue Royale, schließt die Madeleine in ihrer Säulenstrenge das lebhaft heitere Getriebe einer breiten Korsostraße mit wenigen großen Formen machtvoll ab; gegen Süden, jenseits der Pont de la Concorde, antwortet die stilverwandte Architektur des Parlamentsgebäudes; im Westen verdämmert auf der Höhe eines sanft ansteigenden, mächtigen Straßenzuges im blauen Nebeldunst der majestätisch ragende Étoilebogen; und gegen Osten versenkt sich der ahnende Blick im schattenden Grün des Tuileriengartens, in der Ferne die hellen Massen des Louvre suchend. Bei einer Wendung des Weges steigt das harmonisch gegliederte Gebäude des Invalidenhotels als Abschluß einer weiten Esplanade auf; oder es fällt der Blick auf das Opernhaus, das als architektonischer Accent die Unruhe einer der verkehrsreichsten Avenuen beherrscht. Wenn wir in Städten wie Berlin uns gewöhnen müssen, in den langen Straßen, außer den irritierenden Verkürzungen der Seitenfronten nichts zu sehen, als am Ende ein graues, staubiges Nebelnichts, und wenn wir so außerstande gesetzt werden, den Raum zu fühlen und in dem Raum uns selbst als imaginären Schöpfer aller Raumwunder, so bietet Paris uns auf Schritt und Tritt den Genuß Dessen, was man Perspektivpoesie nennen könnte. Zum Merkmal des Raumgefühls wird hier ein Denkmal wie die Vendômesäule und dort eine Architektur wie die aus alter Zeit stehen gebliebene Porte St.-Denis. Es sind entweder neue Straßen — oder Brücken, die ja ideale Straßen sind —, zu einem den Hintergrund wirkungsvoll abschließenden alten Bauwerk in lebendigen geometrischen Bezug gebracht worden, wie in der Gegend des Luxembourgpalastes, des Panthéon, des Institute de France, des Observatoriums; es sind neuere Monumentalbauten am Ende einer oder verschiedener zusammenlaufender, schon vorhandener Straßen mit bewußter Kunst errichtet, wie die Kirche Notre-Dame-de Lorette, der Trocadéro-

palast, die Hallen, das Odéon, viele Mairien, oder die prachtvoll placierte Trinitékirche; oder endlich Straßen, Plätze und Gebäude sind zugleich einheitlich nach dem Gesichtspunkte künstlerischer Wirkung disponiert worden, wie bei der machtvollen Louvreanlage. Außer den unzähligen Blickpunkten dieser Art gibt es dann noch eine Zahl von Gebäuden, die durch ihre Höhe oder durch ihre Lage auf hügeligem Gelände über die Häusermassen hinweg zu allgegenwärtigen Augenpunkten werden. Zu diesen Bauwerken gehört vor allem der elegante, nadelscharf in die Luft schnellende Eiffelturm und die hoch vom Montmartre in weiß gleißender Seltsamkeit grüßende Kirche Sacré-Cœur. Es werden viele Monumentalbauten außerdem zu bedeutenden Zentren des Sehfeldes, weil Paris an so vielen Stellen dem freien Rundblick geöffnet ist, weil es Landschaftsfernen mitten in der Stadt hat. Vor allem in der Flußgegend drängt sich Accent auf Accent ins freudig schweifende Auge. Hier taucht mit ihren Turmstumpfen die Notre-Dame auf, dort erhebt sich die kompakte Masse der alten Zwingburg, des Louvre, und weiter hin blitzt der goldene Schein des Invalidendoms flackernd auf. Auf Schritt und Tritt rundet sich der Eindruck zum Bild; und das Bild vertieft sich zum Gleichnis. Nirgend kann man so gut wie in Paris lernen, wie recht Victor Hugo hatte, als er schrieb: »Nicht nur die Gestalt der Gebäude, sondern auch die Baustelle enthält den Gedanken, den sie ausdrücken sollen.«

Überall sind die natürlich gegebenen Bedingungen des Terrains in der glücklichsten Weise genutzt worden. Die bedeutenden Gebäude stehen fast immer dort, wo die Situation zu einer architektonischen Betonung aufforderte. Wo es anging, sind für die beherrschenden Monumentalbauten natürliche Bodenerhebungen benutzt werden. Wie die Sacré-Cœur-Kirche sich auf dem höchsten Punkt des Montmartre erhebt, so bekrönt das Panthéon die Höhe des linken Ufers. Ebenso ist für den großen Triumphbogen Napoleons I. die äußerste Höhe der



PONT D'JÉNA UND TROCADÉRO



Champs-Elysées gewählt worden; und diese Lage hat dann noch eine bedeutende Steigerung dadurch erfahren, daß man der von der Place de la Concorde breit hinaufführenden Straße eine sanfte konkave Krümmung gegeben hat. Eine gerade würde das Denkmal bei weitem nicht so zur Geltung bringen; und eine konvexe Straßenlinie würde die Wirkung sogar vernichten. Diese leise hinaufschwingende Straße aber, die weit in die Ferne wirkt und dem wimmelnden Verkehr etwas Phantastisches gibt, bringt das schöne Bauwerk in unübertrefflicher Weise zur Geltung.

Da die Städtebauer von Paris sich darüber klar gewesen sind, welche Vorteile die geringste Bodenerhöhung schon der Monumentalwirkung gewährt, so haben sie in vielen Fällen künstliche Höhen herbeigeführt, wo die Natur keine geschaffen hat, oder haben das zufällig Gegebene übersteigert. Der Trocadéropalast verdankt das beste seiner Wirkung vom Marsfeld aus seiner frei bekrönenden Lage; die Madeleine würde nicht entfernt die Wirkung tun, wenn sie nicht auf einem hohen Unterbau ruhte; und ebenso erscheinen viele neuere Kirchen, die architektonisch nichts weniger als Meisterwerke genannt werden können, bedeutender als sie sind, allein durch eine klug erhöhte Lage. Als Gegenbeweis kann die ehrwürdige Kirche Notre-Dame dienen. Sie lag früher zwei bis drei Meter über dem Niveau des Platzes; im Laufe der Jahrhunderte ist aber der Boden ringsumher so beträchtlich aufgeschüttet worden, daß das Bauwerk jetzt wie eingesunken inmitten der Cité daliegt.

Auch auf den Straßen sorgt die natürliche Terraingestaltung für Abwechselung und eindrucksvolle Bildwirkungen. Die Steigungen sind, wenn man den äußersten Gipfel des Montmartre ausnimmt, nie so stark, daß der Verkehr sie nicht überwinden könnte oder daß sie dem Fußgänger Beschwerden verursachten; aber sie genügen, um durch mannigfaltige Verschiebungen des Niveaus die Bilder der Straße zu vervielfältigen. Einmal findet man sich über dem Gewimmel, darauf herabsehend und dann wieder steht man tief unten im Gewühl, als

könne man nie wieder herausfinden. Wie in jeder Hügelstadt, spürt man auch in Paris das Relative der Menschengründung gegenüber der allerwärts hereinschauenden Natur, man vergißt das Elementare nicht in dieser Weltstadt, wie es so oft in unsern neuen Großstädten geschieht. Und das erhöhte nur ihren Reiz.

Eine neue Großstadt mit ihren vom Zeichentisch aus theoretisch entworfenen Straßen und Plätzen wirkt ermattend. Durch die langen schnurgeraden Gassen weht ungehemmt der Wind, den Rauch niederschlagend und den Staub aufwirbelnd; die Sonne brennt noch einmal so heiß wie draußen auf dem Lande, und die Kälte schneidet noch einmal so scharf; das Licht ist doppelt grell und die Dunkelheit doppelt unheimlich. Nur an seltenen schönen Tagen wird ein Gang durch die Straßen nicht zu einer verdrießlichen Plage, der sich nur aussetzt, wer es muß. In den Straßen von Paris aber zu schlendern, das gehört zu den glücklichsten Genüssen. Im Gassengewirr der inneren Stadt empfindet man ähnlich, wie in einer unserer lieben alten Städte, die unser romantisches Gefühl so gerne aufsucht. Neben den großen betonenden geraden Straßenzügen, neben den neuen breiten Avenuen und tief einschneidenden Boulevards findet man ein Straßennetz, wie in jeder historischen Altstadt. Die Straßen sind vom Bedürfnis leicht oder stark gekrümmt, sind nicht schachbrettartig angeordnet, sondern zweckvoll aus Radialen, Peripherischen und Diagonalen entstanden, wie der Verkehr es nötig machte. Durch diese Anlage ist dem Wind die Kraft genommen; er fängt sich überall in Ecken und Winkeln und belästigt den Fußgänger nirgend fast mit Staub, Qualm und Kälte. Andererseits malt die Sonne in den gekrümmten oder doch kurz sich brechenden Straßen mit großen Licht- und Schattenmassen die herrlichsten Architekturbilder; und diese Bilder drängen sich von selbst immer vor das Auge, weil der geradeaus gerichtete Blick in den rechts oder links umbiegenden Gassen voll auf die Häuserfronten fällt. Zudem ist eine unregelmäßig angelegte Stadt notwendig reich an interessanten Eckbildungen; die Archi-

tekturen überschneiden sich, treten voreinander zurück und gruppieren sich zu wirkungsvollen Perspektiven. Man wandelt in den Straßen wie in einem Hause. Und dann auch wieder wie in einer freien Gartennatur. Wo sich einmal die Beschwerden der modernen Großstadt melden, da ist immer fast Gelegenheit seitwärts abzuschwenken und auf angenehmeren Pfaden das Ziel zu erreichen.

Ein wesentlicher Vorteil, den Paris bietet und der als solcher selbst dann empfunden wird, wenn er nicht ins Bewußtsein dringt, ist auch der mannigfaltige Wechsel von breiten und schmalen Straßen. Da die breiten Wege wirklich immer dem Hauptverkehr dienen, so findet eine glückliche Verteilung statt, so daß das Straßenleben gleichmäßig über die ganze Stadt verbreitet erscheint. Es gibt sehr wenig tote Straßen im Gegensatz zu den schematisch angelegten Großstädten. Unwillkürlich drängt sich der alte Vergleich der Verkehrswege mit Lebensadern auf, weil der überall gleichmäßig fließende Lebensstrom das Gefühl des Organischen erweckt. Bis zum Ästhetischen wird dieser Eindruck dann gesteigert durch die glücklichen Größenverhältnisse der Straßenbreiten zu den Häuserhöhen. In den engen Gassen sind die Seitenwände selten so hoch, daß Einem das ängstliche Gefühl erweckt wird, man wandle in einer Schlucht; und in den Avenuen braucht man nie den Kopf mühsam in den Nacken zu legen, um die Architekturen zu betrachten. Die Mannigfaltigkeit der Bezeichnungen weist schon darauf hin, wie reich das Pariser Straßennetz an Varianten ist. Wo wir in neuerer Zeit nur das Wort Straße benutzen, die schönen alten Bezeichnungen wie: Gasse, Stieg, Weg und mehr noch die lokalen Ausdrücke ganz beseitigen, da gibt es in Paris, neben der Rue, die Courses, Avenues, Routes, Carrefours und Boulevards. Daneben ist die Stadt reich an Passagen, Durchgängen und gedeckten Kolonnaden. Damit wird dem Fußgänger eine Fülle von Abwechselung geboten, deren er sich erfreut, auch wenn er auf die Ursachen seines Wohlgefühls nicht achtet.

Zudem wird die Stadt dort immer, wo sich die Altstadt zu weiten Plätzen oder breiten Straßengängen öffnet, zu einem Garten. Abgesehen von der freundlichen Bepflanzung der Boulevards — die vorbildlich geworden ist für viele deutsche Straßenanlagen —, ist in Paris von je der alte Baumbestand in rührend pietätvoller Weise geschont und gepflegt worden. Am heitersten wirkt die grüne Natur inmitten der monumentalen Quaianlagen der Seine. Diese aus mächtigen Steinquadern aufgeführten, von den Verkehrsstraßen in anschaulichster Weise geschiedenen Ufermauern und Flußstraßen sind Zeugen einer machtvollen Unternehmungslust und von großdenkendem Architektensinn geschaffen worden; wahrhaft schön aber werden sie erst durch die an beiden Seiten des Ufers hochragenden Pappelbäume, die den Fluß zu einer Allee machen, die hellen Quaimauern mit grünlich spielenden Schatten überfluten und allem Leben an den Bade- und Löschplätzen den Schein sommerlicher Freundlichkeit geben. Das Monumentale wird lieblich in Paris durch den Anteil, der der Natur eingeräumt worden ist.

Stellenweis ist diese Stadt, wie gesagt, ein einziger schön kultivierter Garten. Vielleicht besitzt keine Stadt der Welt so viele und so bedeutende Gärten; sicher keine Festung. Nur eine saturierte, nicht mehr unaufhaltsam wachsende und darum mit ihrem Boden nicht geizende und spekulierende Stadt kann sich einen solchen Luxus leisten, wie er im bloßen Dasein der vielen Parks, Gärten oder selbst der parkartigen Kirchhöfe in der Stadt liegt. Diese Gärten machen es, daß fast nirgend in Paris die Empfindung aufkommt, man irre in einer endlosen Steinwüste umher. Kaum beginnt das Auge sich in dem Gassengewirr nach weiteren Raumeindrücken zu sehnen, kaum wird es Einem drückend in den steinernen Straßen, so öffnet sich auch irgendwo die Häuserwand und es erscheint eine grüne Gartenanlage. Nicht einer jener furchtbaren modernen Gartenplätze, die willkürlich bei der Stadtanlage ausgespart sind und die der Landschaftsgärtner mit seinem trübseligen Gebüsch be-

pflanzt, sondern ein richtiger, großer alter Garten, in dem jeder Baum fast von der Geschichte der Stadt redet. Die schönsten dieser Gärten verdanken die Pariser ihren Fürsten. Aber wenn die Anlagen bis heute fürstlich geblieben sind in ihren groß architektonischen Formen und wenn sie heute noch so königlich repräsentieren wie jemals, so sind sie doch von einer ganz demokratisierten Bevölkerung in Besitz genommen worden, als wären sie nur für sie gemacht worden. Die alten Königsgärten sind heute die Hausgärten der Pariser. Das ganze Volk ist im gewissen Sinne aristokratisch; darum scheint alles Aristokratische ihm gemäß. Daß dieses alte Kulturvolk allen Dingen den großen Stil verleiht, beweist selbst eine ganz bürgerliche Schöpfung wie das Bois de Boulogne. In diesem allgemeinen Ziel der Korsofahrten ist viel Bourgeoismäßiges. Wunderlich genug wirkt zum Beispiel der künstliche See, dessen Wasserspiegel höher liegt als die Straßen zu beiden Seiten; und auch die Idee des »englischen Parks«, die diesem Bois zugrunde liegt, ist in den letzten Jahrzehnten schon in einer bedenklichen Weise banal geworden. Aber die Anlage ist mit so großem Sinn unternommen, es sind mit so freier Großartigkeit Rennbahnen und Vergnügungsplätze hineinbezogen und die natürlichen Bedingungen sind so klug genutzt worden, daß dieser Volkspark so nahe vor der Stadt, trotz seiner riesigen Größe und allgemeinen Benutzung exklusiv wirkt, fast wie ein Schloßpark.

Wenn aber das Bois immerhin auch vor einer andern Großstadt liegen könnte, so gehören Anlagen wie der Tuileriengarten und der Luxembourggarten der Stadt Paris ganz eigentümlich zu. Sie weisen in jeder Form auf die Stadtarchitektur ringsumher und im besonderen noch auf bestimmte Bauwerke. Sie lügen nicht künstliche Wildnisse vor; ihre Architektonik zwingt zur Haltung. Und doch findet der Pariser in diesen Gärten die frische Stille und den traulichen Schatten, die er sucht. Es tut diesen Gärten nicht Abbruch als Erholungsstätten, daß sie Kulturschöpfungen sind, Freiluftmuseen für die nationale

Plastik und daß die Achsen ihrer Hauptwege richtunggebend in die Stadt hinein weisen. Auch in ihnen ist die Geometrie des Stadtplans ganz lebendig geworden. Der Königssinn der Zeit, der diese weiträumigen, strengen, aber nicht steifen Gärten schuf, geht unmerklich auf den Wandelnden über, und er empfindet es, daß nicht nur alle Menschen »frei und gleich« sind, wie es rings in der Stadt die republikanischen Inschriften melden, sondern daß alle auch königlich sind, in irgend einem Winkel ihres Herzens.

Und dann wieder findet man, hart neben dem Getriebe der Boulevards, geheimnisvoll schöne Winkel, wie den Garten des Musée Cluny: ein Garten voll feuchtdunkeln Schattens, unter uralten Mauern, die Erinnerungen bis zurück zu Julian Apostata wecken, und angefüllt rings mit herrlichen Bruchstücken ehrwürdiger Architekturen. Oder man tritt aus engem Gassengewirr durch einen schmalen Torweg in einen rings von Säulenkolonnaden umgebenen Raum und findet sich im Garten des Palais Royal. Ruhebedürftige Alte sitzen dort im blassen Schatten kurzstämmiger Linden, dem Lärm der Straße schnell entrückt, als dächten sie, überwältigt, den geschichtlichen Erinnerungen nach, die auf diesen alten Gartenhöfen, in der Morgensonne selbst, wie Gespenster einherzuschleichen scheinen.

Die Bewohner der einzelnen Stadtviertel brauchen nicht aufs Land zu fahren, um ins Grün zu gelangen; sie finden die schönsten Erholungsorte mitten in ihren Quartieren. Die Einen verbringen den Nachmittag mit den Kindern in dem Parc des Buttes-Chaumont, einer ausgedehnten, über alten Lagerplätzen für Schutt und mit Benutzung natürlicher Steinbrüche von dem plänereichen Haussmann genial geschaffenen Anlage; Andere suchen den von goldenen Gittern vornehm umfriedeten Parc Monceau auf; oder es zerstreuen sich die Lustwandelnden in den weiten, schattigen Gängen der Champs-Elysées. Mitten in der Stadt befindet sich der Jardin des Plantes, und jeder Kirchhof auch wird zu einem Park.

In den vornehmen Quartieren aber liegen die von hohen Mauern abgeschlossenen, von alten Bäumen tief beschatteten Privatgärten der Wohlhabenden. Auch sie tragen mit dazu bei, der republikanischen Weltstadt, der Hauptstadt des modernen Bürgerbewußtseins, den Charakter des aristokratisch Konservativen und alter Kultur zu verleihen, der alle Erscheinungen in Paris adelt und ihnen allen festliche Haltung gibt.

Weniger reich ist Paris an schönen Plätzen. Man möchte das Paradoxon wagen, daß es in dieser Stadt daran fehlt, weil zu viel Platz vorhanden ist. Denn das Haupterfordernis eines guten Platzes ist nicht Unermeßlichkeit des Raumes, sondern die architektonische Abgeschlossenheit. Ein Platz soll eine Art gegliederten Hofraums, ein Ort der Ruhe sein, ein Forum, wo man dem Verkehr ausweichen kann. Straßenerweiterungen, die angelegt werden, um den Verkehr zu erleichtern, dürfen Plätze kaum genannt werden. Der Platz im eigentlichen Sinne dient entweder einem Nutzzweck und ist dann ein Marktplatz, der rechten Wortbedeutung nach; er wird als Gartenplatz zur Erholungsstätte; oder er entspricht als Architekturplatz dem repräsentativen Schmuckbedürfnis. In jedem Fall ist Abgeschlossenheit die erste Voraussetzung. Ein offener Raum im Straßennetz, auf den von allen Seiten breite Straßen sich öffnen, in die man tief hineinsehen kann, ist kein Platz. Solches behauptet nicht der logisch argumentierende Verstand allein, sondern mehr noch das naive Gefühl. Was uns auf den Plätzen alter Städte so gerne weilen läßt, ist die Abgeschlossenheit ihrer Lage und das gute architektonische Verhältnis von Häuserhöhe und Platztiefe; und wenn wir auf modernen Plätzen ironisch von der »Platzangst« sprechen, so ist es der Ausdruck für das Gefühl des Unbehagens, erzeugt durch die Unermeßlichkeit des Raumes (unermeßlich im architektonisch-künstlerischen Sinne), und verstärkt durch den kreuz und quer geführten, irritierenden Verkehr. Das neunzehnte Jahrhundert hat die Tradition der Alten aufgegeben, weil es sich durch das Drängen des sich mächtig steigernden Verkehrs

hat einschüchtern lassen. Auch in Paris, wo so viele Gedanken des modernen Städtebaues zuerst unter Napoleons des Dritten Regierung gedacht worden sind, ist dieser Irrtum zur Herrschaft gelangt. Das neue Paris kennt nur den offenen Platz; wo sich wirklich schöne Plätze erhalten haben, liegen sie in der inneren Stadt und gehen noch auf frühere Jahrhunderte zurück.

Selbst die berühmtesten Plätze sind ästhetisch — und das bedeutet in der Baukunst immer auch rationell — betrachtet problematisch. Der Vandômeplatz zum Beispiel, der mit seinen schönen Empirehäusern und still großen Fassaden Eigenschaften eines sehr vornehmen Schmuckplatzes hat, wird durch die breiten Straßen Castiglione und de la Paix nach beiden Seiten so weit geöffnet, daß er nur wie eine Straßenerweiterung wirkt. Es kommt hinzu, daß die in der Mitte sich dunkel erhebende Vendômesäule wohl von den Straßen aus als willkommenes Ziel wirkt, daß sie für den auf dem Platz Stehenden aber zu hoch ist. Man kann die Spitze nicht im bequemen Sehwinkel mit dem Auge erreichen, sondern muß den Kopf tief in den Nacken legen und gewinnt doch kein Bild der ganzen Säule.

Unvollkommen ist auch die weltberühmte Place de la Concorde. Dieser im Grundriß herrliche Platz, der auf dem Papier das schönste Ornament gibt und in jeder Form der Anlage einen großdenkenden Architektensinn verrät, wirkt, nach einer Seite wenigstens, uferlos. Schön ist der Eindruck nur, wenn das Auge auf die begrenzenden Gebäude am Eingang der Rue Royale gerichtet ist. Vor diesen Architekturen kommen auch die rhythmisch geordneten Skulpturen erst zur vollen Geltung. Nach der andern Seite aber, gegen die Seine, verläuft der Platz charakterlos im offenen Raum; die Plastik allein vermag dort begrenzend in keiner Weise zu wirken. Für die Größe des Platzes sind übrigens auch die Bauwerke im Norden zu niedrig, selbst wenn man sie von der Mitte aus betrachtet. Das wünschenswerte Verhältnis von Architektur und Platz ist etwa 1:2 oder 1:2½. Dieses Verhältnis ist aber hier stark überschritten.



Phot. Ad. Braun & Co.

DIE VENDÔMESÄULE



Hohe Gebäude, wie Kirchen, gestatten oder fordern natürlich größere oder doch nach einer Seite tiefere Plätze als mittelhohe Monumentalbauten. Der Platz vor der Notre-Dame ist demgemäß kaum tief genug für die hochstrebende gotische Domarchitektur; und ebenso müßte der Platz vor der merkwürdigen St.-Sulpicekirche, deren Architektur jetzt erdrückend wirkt, tiefer sein. Diese beiden Plätze, vor allem der letzte — und daneben noch mancher kleinere, weniger bekannte Platz — nähern sich aber mehr schon dem guten Prinzip und stehen darum vor der Erinnerung als Orte, wo das Gefühl im Rückblick noch beruhigt wird. Am reinsten ist der Eindruck natürlich auf den Plätzen, die eigentlich gar keine sind, weil sie Schloßhöfe genannt werden müssen. Also auf dem Louvrehof, im Garten des Palais-Royal oder auch auf der nur nach einer Seite offenen Place du Carrousel.

Ganz konsequent und bewußt verzichtet der moderne Sternplatz auf eine strenge architektonische Ummauerung; er ist, da vier oder sechs meistens schnurgerade Straßen in ihm zusammentreffen, nach allen Himmelsrichtungen absolut offen. Und Paris ist die Stadt der Sternplätze par excellence. Diese geometrische Form entspricht zu sehr dem repräsentativ pathetischen Sinn der Pariser, als daß sie in einer Zeit hätte vermieden werden können, die das praktisch Bedenkliche dieses Prinzips noch nicht erprobt hatte. Zudem haben sich die vielen Sternplätze in Paris mit Notwendigkeit ergeben. Es sind fast immer die alten Tore, die zu Mittelpunkten dieser Platzanlagen geworden sind, also die Stellen, wo von alters her der Verkehr radial zusammenfloß, um hinter den Toren wieder auseinander zu streben. Die Schwächen des Sternplatzes — Uferlosigkeit, Regellosigkeit des Verkehrs, Unübersichtlichkeit u. s. w. — fallen freilich in Paris weniger auf als in andern Großstädten. Denn einmal haben die Pariser Stadtbaumeister, wie schon erwähnt, durch energische Betonungen der Mitten durch repräsentative Bauwerke, Blickpunkte nach allen Seiten geschaffen; und dann hat sich der

Verkehr, der in dieser Stadt gleichmäßiger über alle Straßen geht als sonstwo, so bestimmte Strombetten gesucht, daß eine gewisse Ordnung und Sicherheit trotz der oft ungeheuren Dimensionen garantiert ist. Man denke sich den Sternplatz, wo der Étoilebogen steht, ganz frei. Charakterlose Ode wäre die Folge, wo sich der Betrachter jetzt doch des Eindruckes repräsentativer Monumentalität nicht erwehren kann. Ebenso wäre der Trocadéroplatz unerträglich, wenn das nicht eben bedeutende, aber doch sehr wirkungsvolle Gebäude im Brennpunkt der sechs breiten Avenuen fehlte. Die ganze Öde der Sternanlage kommt dort zur Geltung, wo solch mächtig beherrschendes Mittelgebäude fehlt, zum Beispiel auf dem Bastilleplatz, wo die Julisäule nicht genügt, um dem weiten Raum einen architektonischen Kern zu schaffen, oder mehr noch auf der Place de la Nation, wo ein Dutzend Straßen münden und wo das Denkmal von Dalou von der Uferlosigkeit des Raumes förmlich verschluckt wird.

Angenehmer wirkt die längliche, von schönen uniformen Wohnhäusern umgebene Place de la République, trotzdem auch sie ein reiner Verkehrsplatz und eigentlich nichts als eine Erweiterung der Boulevards ist. Auch die Place de Rivoli, die sehr glücklich von Kolonnaden und gleichartigen Häusern umgeben und deren Mitte mit feinem Takt durch Frémiets Jeanne d'Arc-Denkmal betont ist, mutet, trotz der sehr offenen Lage, freundlich an.

An einem Punkte wird jeder Stadtplan wohl immer leiden müssen, wenn er in wesentlichen Zügen seine Prägung von Durchbrüchen empfangen hat, wie sie in Paris unter der Regierung Napoleons des Dritten ausgeführt worden sind. Die schon vorhandenen Plätze ziehen die neuen Straßenzüge gewissermaßen zu sich hin, wie der See den Fluß anzieht; und so wird der abgeschlossene Raum dann dem Verkehr geöffnet und damit sein eigentliches Wesen zerstört. Es ist aber weiter nicht Ursache, darüber zu trauern; denn in Paris wird nie zerstört, ohne daß zugleich Neues entsteht; es tritt immer an Stelle der vernichteten Wirkung eine andere, nicht minder erfreuliche.



Phot. Ad. Braun & Co.

DAS NEUE LOUVRE UND DIE PLACE DU CARROUSEL



Schon wieder beschäftigt man sich jetzt mit Plänen neuer Durchbrüche in der französischen Hauptstadt. Es soll das Gassengewirr in der Gegend des Palais-Royal von zwei breiten Avenuen von West nach Ost und von Süd nach Nord durchschnitten werden. Die Ost-Weststraße soll mitten durch den Garten des Palais-Royal laufen, ohne Beseitigung der Palaisarchitektur, die an den Durchgangsstellen in Torwege aufgelöst wird, und der Nord-Südtrakt soll als Erweiterung der Rue Richelieu, von der Place de Carrousel aus, westlich am Palais-Royal vorbeiführen und die Westfront dieses Gebäudes teilweise freilegen. Wenn diese Arbeiten zur Ausführung kommen, wird die Kühnheit des Gedankens sich in neuen interessanten Stadtbildern zweifellos abspiegeln.

Darin liegt ja überhaupt die Schönheit dieser lebendigen Stadt: daß der Stadtplan mit all seinen Zufälligkeiten und Absichten, wie er langsam aus wechselndem Bedürfnis oder vorausschauendem Wollen geworden ist, in Bildern deutlich vor das Auge tritt, daß er als ein unendlich reiches Wandelgemälde genossen wird.

Darum können Versuche, sich die Gefühle des Wohlbehagens aus dem Stadtplan logisch zu erklären, allein nicht genügen. Aber sie können sehr wohl den Genuß steigern, wie es ja auch die Freude des Schauens erhöht, wenn man von einem Gebäude, vor dem man bewundernd steht, den Grundriß kennt. Das Wissen um den logischen Zusammenhang von Wirkung und Ursache vernichtet nicht die Empfindungsfähigkeit, wie Denkunlustige oft wohl meinen, sondern macht sie tiefer und leistungsfähiger.

Die Schönheiten der Natur können in der ganzen Welt gleich starke und tiefe Genüsse geben. Was Licht und Luft, Reflex und Schatten, Wetter und Jahreszeiten in den tausendfältigen Begegnungen mit den Gegenständen an optischen Schönheiten schaffen, das ist so edel in Deutschland wie in Frankreich, in Berlin wie in Paris. Aber schön geordnete Gegenstände, macht-

voll gruppierte und der Landschaft klug eingefügte Architekturen haben eine besondere Fähigkeit, die Phänomene der Naturstimmungen scheinbar anzuziehen. Bedeutende und schöne Objekte rufen die allgegenwärtigen Naturschönheiten des Lichtes und der Luft förmlich herbei, sie bieten sich leidenschaftlich der großen Malerin Sonne an. Darum scheint in einer Stadt wie Paris die Natur reicher an Reizen, edler in ihren Schönheiten und typischer in ihren Stimmungen, als in einer architektonisch armseligen Gegend. Der Adel des Stadtbildes strahlt zurück auf die Natur.

Es wird in Paris sehr stark Das in Anspruch genommen, was Kant das »intellektuelle Interesse am Schönen« nennt. Rein formal betrachtet, mag eine Ecke des Louvre, von gewissen Stellen aus gesehen, nicht viel schöner sein als die Silhouette einer modernen eklektizistischen Repräsentationsarchitektur; vor dem Louvre kommt aber das Wissen um die Bedeutung des Gegenstandes hinzu. Die Phantasie rückt das Bild ins Licht einer höheren, geistigen Bedeutung, und es entsteht jenes Doppelspiel vom Schauen und Denken, das durchaus zum vollen ästhetischen Genuß gehört. Es prägen sich die Eindrücke der Pariser Stadtbilder so tief der Erinnerung ein, weil die Naturstimmungen einerseits von den bedeutenden Prospekten sozusagen bildhafter und malerischer gemacht werden und weil mit jedem Bild fast ein intellektuelles Interesse untrennbar verknüpft ist. Überall zehrt der schöne Schein von den Gedanken eines historischen Seins. Eines wirkt immer durchs Andere. Die malerische Impression erscheint vertieft durch die bedeutenden Gegenstände, mit deren Hilfe sie sich manifestiert; und diese Gegenstände scheinen von einem schöneren und reicheren Licht beleuchtet zu sein, als es dem Alltag leuchtet, weil das kräftige architektonische Eigenleben alle Wirkungen potenziert.

Zudem schafft das Klima in Paris besonders günstige Bedingungen. Die Stadt liegt der Küste nahe genug, um dem Einfluß eines weichen ozeanischen Klimas unterworfen zu sein.

Es herrscht eine milde Gleichmäßigkeit, wie man sie nur an den Westküsten Europas findet; die feuchte, laue Temperatur verdichtet sich zu Dünsten, die mit silbernem Schein alle Dinge schleiernd färben. Ohne irgendwie südlich oder gar tropisch zu sein, ist doch etwas Reiches und sozusagen Feminines in dem Klima. Die Feuchtigkeit der Luft bricht alle Farben, aber ruft durch die Brechung auch wieder eine nuancenreiche Farbigkeit hervor. Wäre es nicht unmöglich, von der Natur in Worten zu reden, die nur auf Menschenwerke anwendbar sind, so möchte man sagen: auch die Pariser Atmosphäre hat etwas Theatralisches und Pathetisches. Und man könnte paradox dann weiter formulieren: auch sie wäre echt »pariserisch.« Was damit gemeint ist, wird am besten klar, wenn man Bilder betrachtet, worauf die Maler es sich zur Aufgabe gemacht haben, diese Atmosphäre darzustellen. So bedeutende Künstler wie Corot oder Monet, die für viele Gleichstrebende repräsentieren, verdanken, nächst ihrem Talent, den klimatischen Erscheinungen der Pariser Gegend zweifellos große Anregung und in manchem Punkte meisterhaftes Gelingen; aber die spezifische Pariser Wetterstimmung hat ihre Kunst zuweilen auch ins Süßliche und koloristisch Romantische gelenkt. Es ist dem auf Übertreibungen angewiesenen Maler eben unendlich schwer, dieser schmeichelnden Beleuchtung gegenüber die Grenze nach der Seite des Sentimentalen, des süßlich Theatralischen nicht zu überschreiten. Denn sentimental anmutig lassen Licht und Luft in dieser Stadt in gewisser Weise selbst die heroische Silhouette erscheinen.

Ist hier eine Gefahr, der nur die ganz männlichen Talente in der Malerei nicht erliegen, so besteht sie doch nicht für den Laien. Denn ob die Natur noch so idyllische, effektvoll dramatische oder weiche Wetterstimmungen schafft, sie kann doch niemals sentimental oder feminin sein, eben weil sie Natur ist. Um so mehr aber nimmt sie dadurch, daß sie sich so milde und doch klar offenbart, den Schauenden gefangen. Sie schmeichelt ihn in eine Begeisterung, als wäre er süßen Weines voll und

rollt seinen Augen das herrliche Wandelbild Paris wie mit stolzer Genugtuung ab.

Leise sprüht ein feiner, reinlich durchsichtiger Regen vor den offenen Fenstern. Vor denselben Fenstern, aus denen Pissarro oft auf sein geliebtes Paris, das er sich mit dem Pinsel erobert hat, hinabblickte. Der Blick geht über die Seine hinaus, wo hinter hohen Pappeln sich die Fassaden des Louvre und seiner Galerien lang dahin dehnen, er geht weit hinunter mit dem Fluß, über Brücken und Quais und hoch über die Bäume des Tuileriengartens fort auf die monumental gleichförmigen Häuserreihen der Rue Rivoli. Über den grünlichgrauen Wassern des Flusses, die von Brücke zu Brücke quellend dahin fließen, nebelt der Rauch der Dampfer; eine feine Farblosigkeit löscht leise alle starken Töne; aus Grün und Grau baut sich ein Bild auf, worin die Massen der Gebäude mächtig zusammengefaßt erscheinen und das zugleich wie von japanischer Zartheit überfirnißt ist. Aber die Ruhe dieses Bildes vibriert, wie von einem unterdrückten leidenschaftlichen Leben, das nur des ersten Sonnenstrahls harrt, um sich glanzvoll laut zu entfalten. Paris liegt wie ein Silhouettenbild da, wie ein schöner Begriff, der bildhaft Gestalt gewonnen hat.

Nach dem Gewitter zerreißt im Westen leise der Wolkendunst und ein verhangenes Kupferrot drängt sich brünstig aus dem feuchten Grau hervor. Gerade im Portal des Étoilebogens brennt es bei beginnender Dämmerung, die Silhouetten des stolzen Bauwerkes mit weicher Klarheit konturierend, und durch die hohe Bogenöffnung wie ins Unermeßliche lockend. Wie ein Pfad ins Unirdische zieht sich der Weg gerade hinauf, zuerst dunkel und einsam durch den Tuileriengarten, wo sich unter den Bäumen der schwere blaue Regendunst gefangen hat, und weiterhin vernebelnd die Höhe hinan, von einem unbestimmten Gewimmel erfüllt, als wäre eine Menschheit auf der Wanderung zu den Zielen der Zukunft. Die Stadt wird zur Riesenbühne. Es ist, als sollten jeden Augenblick die Helden hervortreten, die

dieses Bildes würdig sind, als kündige dieser erhabene Prospekt große tragische, ästhetisch gereinigte Taten an. Und wie der Betrachter sich wendet, da bedrängt mit ruhiger Großheit die Masse des neuen Louvre in blauer Mächtigkeit das Auge; wie die Melodie eines majestätischen Adagio baut sich aus Dämmer und Abendglanz die Architektur des alten Königsschlosses im Hintergrunde auf und erschüttert wird die Seele zur Herrscherhöhe emporgezwungen, um der Gewalt der Bilder nur standhalten zu können. Fast etwas Übertriebenes ist in diesen Herrlichkeiten. Perlmutterzart setzt sich in der Abendstimmung Ton an Ton, theatralisch türmt sich die Architektur von allen Seiten auf und romantisch fast, wie vom genialen Regisseur arrangiert, erscheinen die Stadtbilder geordnet. Es ist ein Äußerstes an Wirkung und die Seele fühlt, daß sie vor etwas Seltenem, Einzigem steht. Fühlt es fast mit Unwillen über die knabenhaft leidenschaftliche Hingabe.

Dann wieder führt der Weg in heißer brütender Mittagsglut über die Place du Carrousel. Schattenlos fast steigen die Architekturformen in die flimmernde, gläserne Luft, wie seltsame, unheimliche Gewächse, wie die weißlich glimmenden Gebilde einer Welt, womit der Lebende nichts gemein hat. Die Zeit, dieses dunkel drohende Etwas, das uns Willenlose auf seinen Strömen dahin treibt, erscheint wie ein bodenloses Meer und diese drohend sich reckenden und glotzenden Architekturen wie Gebilde einer ungeheuren Flora tief unten in diesem Weltmeer. Etwas von der Grausamkeit des Gesetzes geht auf diese im Mittagslicht ganz unwirklich anmutenden Renaissanceschönheiten über und ein banges Gefühl des Frierens, ein erhabener Schauder zittert lange noch im Herzen nach, wenn man sich längst wieder in das Behagen grüner, kühl rauschender Schatten geflüchtet hat.

Ein klarer Morgen lockt in die Hügelgegend des linken Seineufers und von dort hinüber in die Cité. Über schattige, aufgetreppte Gassen, durch die maigrünen Laubenwege der Boulevards,

vorüber an den Mauern der Sorbonne, am Säulenportal der École de Médecine, und an dem dunkel schattenden Garten des Musée Cluny, über gewundene Straßen, wie über Riesenstufen in der amphitheatralisch sich aufbauenden Stadt leise bergan bis zum stolz bekrönenden Panthéon. Wie der Finger des Geigers instinktiv den rechten Ton greift, dem Bewußtsein voran eilend, so findet der Fuß von selbst fast den Weg zu diesem Ziel. Eine große Architektur nach der andern löst sich aus der Masse, tritt Aufmerksamkeit heischend vor das Auge und wird zum Wegweiser, zum Erklärer des Stadtplans. Nichts ist tot in diesem Riesengrundriß. Die Gebäude stehen an Stellen, wohin die organisch bauende Notwendigkeit sie gestellt hat; und dieses Notwendige spürt man im Gefühl selbst da noch, wo es logisch nicht mehr zu beweisen ist. Dieses ganze Universitätsviertel ist wie eine Stadt für sich, mit Plätzen, Kirchen und Verwaltungsgebäuden, mit Haupt- und Nebenstraßen und mit dem Luxembourggarten als herrlichstem Stadtpark. Weit hinten, am Ende einer langen Avenue, liegt auf der Höhe das Observatorium, als gehöre es schon zu einer andern Stadt, als bezeichne es einen Punkt der Umgebung. Und doch ist das alles noch Paris, doch verbirgt sich hinter diesem Blickpunkt noch ein ganzer Stadtteil. Paris ist eine Stadt von Städten. Überall ist man in altstädtischer Enge; und überall wird auch das Auge wieder in unendliche Fernen geleitet.

Und während man benommen von dem ewigen Liebesfest, das die Vergangenheit sichtbar mit der Gegenwart feiert, vom Panthéon, auf dessen gewaltigen Treppenstufen Rodins Denker über die Schicksale von Paris zu sinnen scheint, hinabschlendert durch dieses uralte Universitätsviertel, über das die klarste und frischeste Morgenstimmung ausgebreitet ist, erfaßt Einen wieder der Strom des Verkehrs und trägt den Wandelnden in die Cité hinab. Man findet sich am Ufer der Seine, dort, wo sie sich gabelt, wo ihre mächtigen Quaimauern sich wie Festungswerke aus den Fluten erheben, wo an beiden Uferstraßen das laute

Tagesleben klirrt und rattert und unter heiter grünen Bäumen auf der Île St.-Louis hart neben dem Lärm auch idyllische Ruhe noch herrscht. Man gelangt auf einen freien Platz und staunt zu der in koketter Mächtigkeit vertikal strebenden Masse der Notre-Dame-Türme empor. Nun ist man im Herzen von Paris, in der Urzelle dieses mächtigen Organismus, auf dem Inselplatz, den die Notdurft für die erste Ansiedelung gewählt, und wo ein ungeheurer Wille zum Leben in der Folge dann, als Denkmal seiner selbst den Babelgedanken dieses Kirchengebäudes gezeugt hat. Dieser Tempel ist größer als das Dogma, das ihn baute. Zu ihm fühlt sich heute der religiöse Instinkt des Modernen noch ehrfürchtig hingezogen.

Über viele hundert Stufen, durch Dämmerung und Dunkel, steigt man zu den Türmen hinauf. Und blickt dann mit den schwindelnden Empfindungen eines Verirrten auf die gewaltige Stadt hinab, sieht von oben den Grundriß, als schaue man durch das Dach ins Innere eines Hauses. Die Weltstadt, wie sie im Laufe der Jahrhunderte geworden ist, liegt dem Blicke offen da, zwischen blauen, im Morgenglanz verdämmernden Hügeln, zitternd in einer beständig wechselnden Atmosphäre, atmend hinter den blauen Schleiern der Luft; und über sie hin geht ein Singen und Klingen, als freue sich der frühe Sonnenschein seiner selbst. Aus dem Gedränge der Dächer ragen die Monumentalgebäude der Jahrhunderte auf und lenken den Blick zu sich hin, den Stadtplan lebendig erläuternd. Der Geist zieht Verbindungslinien von Gebäude zu Gebäude und webt aus dem Gedächtnis das kunstreiche Gewebe des Stadtgrundrisses nach, hinauf und hinunter, folgt dem gekrümmten Flußlauf mit seinen Brücken und Uferstraßen. Vom Étoilbogen zum Louvre, hinüber zum Eiffelturm und zum Invalidendom, dessen Goldglanz wie eine zuckende Flamme aufleuchtet, von den beiden grauen Stümpfen der St.-Sulpiece zur mächtig gewölbten Panthéonkuppel, von Kirchturm zu Kirchturm, überall Erinnerungen anknüpfend und Orientierungspunkte suchend. Die Madeleine taucht mit ihrem geraden Rücken

auf, und das Opernhaus blickt über das Häusermeer mit seinem grünen Kuppelrund heraus; auf steiler Höhe gleißt wie eine weiße Moschee die neue Montmartrekirche und davor schiebt sich, als eines der ältesten Wahrzeichen, die von luftigem Steinfiligran verzierte Massigkeit des Tour St.-Jacques. Alles Einzelne ist bedeutend und ordnet sich doch dem Ganzen ein. Überall repräsentieren einzelne Zeiten; das Auge nimmt von der Höhe der Mutterkirche herab die Geschichte von Paris in Kirchenbauten wahr. Und doch schwebt über den Zeiten dann jene Zeit, die hinter dem Einst und dem Morgen ist und rückwärts wie vorwärts in die Unendlichkeit weist. Klio, die Ewige, steht uns zur Seite und erklärt ihre endlichen Werke.

DIE ARCHITEKTUR

WO ein Volk sich selbst durch seine Überlieferungen beherrscht, da gibt es auch eine Baukunst. Da muß eine Baukunst sein; denn sie vor allem ist es, die der unsichtbar mächtigen Lebensform, dem sozialen Willen des Volkes, ein sichtbares Gehäuse schafft.

Paris, diese Residenz der lebendig konservativen, der traditionsfreudigen und konventionenreichen französischen Nation, ist darum von je die Stätte einer bedeutenden Bautätigkeit gewesen. Fast alle historischen Baugedanken haben, wie sie sich folgend durch die europäische Kulturwelt gezogen sind, in Paris national determinierte Spuren zurückgelassen, oder dort sogar ihren Ausgangspunkt genommen. Da diese älteste unter den modernen Weltstädten schon am Ausgang des Mittelalters eine Großstadt war, findet man in ihrem Riesenorganismus gewissermaßen eingebettet ein Paris aus jedem Jahrhundert. Wir haben schlafende Städte in Deutschland, denen der romanische oder gotische Architekturstil einst Charakter gab, Städte mit bedeutenderen Baudenkmalen, als sie in Paris zu finden sind; wir kennen Königstädte der Renaissance, die sich dem ersten Blick in ihrer Eigenart durch eindrucksvolle Baugedanken überzeugender darstellen; aber es gibt keine Stadt, wo in so reicher Mannigfaltigkeit und Vollständigkeit alle Architekturcharaktere der Jahrhunderte nebeneinander ständen. Paris macht im Architektonischen den Eindruck einer ungeheuren permanenten Weltausstellung, wo die Geschichte der Baukunst dem betroffenen Gaffer in grandioser Lückenlosigkeit vorexperimentiert wird.

Erstaunlich ist die Intensität, womit die Pariser sich in jeder Epoche in ihren Zeitschicksalen, die der Nachgeborene nun von den Steinen ablesen kann, ausgelebt haben. In der Cité scheint nur das Paris der Gotik wirklich zu sein; in der alten Königstadt weicht alles Andere vor den Suggestionen des Renaissancegeistes zurück; inmitten der Empirearchitektur des ersten Kaiser-

reichs fühlt man sich wiederum in einem allein echten und charakteristischen Paris; und auch in den Stadtteilen, wo das Leben unserer Tage seine Nutzbauten errichtet hat, wähnt man im lebendig schlagenden Herzen dieser seltsam proteusartigen Stadt zu sein. Architektonisch ist diese Kapitale ein wahrer Mikrokosmos.

Darum steigert sich dort die Impression überall zur Idee. Nicht das Einzelne überwältigt, sondern der Sinn des Ganzen. Denn den einzelnen Bauwerken gegenüber verstummt niemals ganz der kritische Einwand. Notre-Dame wird überboten durch die Kathedrale in Reims, durch manchen nordfranzösischen oder deutschen Dom jener Zeit; die Meisterschaft des Louvregebäudes spricht nicht ganz unmittelbar zum Gefühl; es finden sich in Süddeutschland reichere und schönere Beispiele des Barockstils, als hier an seiner Wiege; und wenn sich das Empire in der Residenz Bonapartes auch stark wie nirgend sonst entfalten konnte, so hat dieser Stil die Welt bezwingende Meisterwerke ja überhaupt nicht hervorbringen können. Es charakterisiert die durch ein Jahrtausend reichende Baukunst in Paris, wenn man sie, als Ganzes betrachtet, ein wenig akademisch nennt. Nur darf man diesem Wort nicht die verächtliche Bedeutung geben, die ihm in unsern Tagen anhaftet, wo alle Unkraft sich hinter der Autorität der Akademie verbirgt. Mehr oder weniger akademisch muten alle Pariser Architekturen darum an, weil dem Pariser Baumeister von je die Regel mehr gegolten hat als der freie Individualismus. Die Regel mußte bevorzugt werden, weil es sich in dieser Frankreich repräsentierenden Stadt fast nie um einzelne ungewöhnliche Bauwerke handelte, sondern um ein großes Planen, das vom eigensinnigen Individualismus leicht hätte gehemmt werden können. Der akademische Sinn dieser Baukunst ist so sehr immer auf ein Ganzes gerichtet gewesen, daß das Einzelne sich notwendig fügen mußte. Das Ziel war ein Pathos großen Stils; aber dieses Pathos durfte nie, im Sinne Michelangelos etwa, pathologisch werden. Der Franzose liebt

in keiner Kunst das titanische Wollen; er schätzt vielmehr das systematisch geschulte Können, das in der Konvention reif, frei und lebendig geworden ist. Dieser zur Forderung erhobenen Neigung verdankt er es, daß seine Kunst durchaus unproblematisch ist, und daß sie, nie stockend, mit freiem, aber nicht stürmischem Wellenschlag durch die Jahrhunderte dahinfließt.

Der Reisende, der Paris zum erstenmal betritt, ist über diesen Eindruck zurückhaltender Kühle bei so kühner Initiative betroffen. Er hat sich gewöhnt, in der französischen Hauptstadt die Weltresidenz des Subjektivismus, des ungebändigten Freiheitsdranges in allen Dingen zu sehen. Der Wirklichkeit gegenüber wird ihm dann aber die wertvollere Einsicht, daß die Natur überall für den Ausgleich der Kräfte sorgt, weil sie nur bestehen kann, wenn jede Kraft durch eine Gegenkraft balanciert wird. Die Natur treibt praktischen Dualismus, wohin wir blicken. Eine geistige und künstlerische Freiheit findet man vornehmlich bei Völkern oder in Zeiten, wo im physischen Sinne eine irgendwie geartete Unfreiheit herrscht. Der Deutsche, zum Beispiel, der in der Kunst nichts höher schätzt als den Individualismus, als die titanisch strebende Ichkraft, kann im Physischen ein hohes Maß von Unterdrückung vertragen, ist als Staatsbürger einordnungswillig bis zum äußersten. Auf dem Boden strengen mittelalterlichen Staatszwanges trieb die romantisch freie Kunst der Gotik ihre Keime; das individualistisch stolze Freiheitsgefühl der Griechen ordnete sich in der Kunst einem strengen Stilkodex unter; und das subjektivistisch ausschweifende Rokoko entwickelte sich nirgend so üppig wie im Machtbereich der Jesuiten. Es ist eben zu jeder Zeit dieselbe Lebenssumme, die dem Menschen zum Erleben dargeboten wird. Es ist nicht wahr, daß es freie und unfreie Zeiten gibt; Freiheit und Zwang gleichen sich immer aus. Die Menschen selbst sorgen für diesen Ausgleich und fordern den Zwang aus Gründen der Selbsterhaltung, so konsequent wie sie die Freiheit fordern. Die Unterschiede der Zeiten, der Völkerschicksale liegen nicht in

einem Mehr oder Weniger an Freiheit, sondern in der verschiedenartigen Anordnung von Zwang und Freiheit.

Was dem Deutschen die physische Freiheit aufwiegt, die er sich prinzipiell oft versagt, ist eine ganz persönliche Selbstbestimmung im Geistigen; und was den Franzosen in seiner Kunst konservativ sein läßt, ist, daß das Gefühl der Selbsterhaltung dem empfindlichen politischen und sozialen Freiheitsdrang selbsttätig ein Korrektiv entgegenstellt. Dieser duldet äußeren Zwang nur schwer, weil seine konservativen Neigungen ihn schon von allen Seiten mit selbstgewählter Beschränkung umhegen; und Jener nimmt den äußeren Zügel ruhig hin, weil er fühlt, daß seine innere Grenzenlosigkeit eines solchen bedarf. Niemand ist politisch leichter zu regieren als der geborene Protestant, als der im tieferen Sinne liberal Gesinnte; und niemand neigt mehr zur Fronde, zur Revolution, zum Putsch, als eine Nation von aristokratischen Konservativen. Der Deutsche ist mit zwanzig Jahren politisch schon ein Dogmatiker und produziert in der Kunst im selben Alter den Karl Moor; der Franzose ist als Politiker mit siebenzig noch Impressionist, als Künstler mit fünfundzwanzig aber schon Akademiker.

Dieses ist ein Gesetz des Lebensdualismus, das kein philosophierender Monist fortdebattieren wird und das für das Individuum gilt wie für die Völker.

Nur an Ort und Stelle, nur im Pariser Milieu freilich wird man es ganz verstehen, daß eine Baukunst zugleich konventionell, akademisch und von lebendigster Fortschrittslust erfüllt sein kann, daß der künstlerisch gestaltenden Einbildungskraft, der Himmelstochter Phantasie das goldene Gehäuse der Stilsysteme angewiesen werden konnte und daß die Prinzessin in ihrem vornehm kühlen Palast, während sie vom Formengesetz sich beherrscht sah, so große schöpferische Gewalt entfaltet hat. Was diese Baukunst durch ihre repräsentative Würde an Innerlichkeit verlor, gewann sie stets an Zuverlässigkeit. Es gibt in dieser, eine ganze Nation repräsentierenden lokalen Kunst



Phot. Ad. Braun & Co.

NOTRE-DAME



keine höchsten Gipfel; aber es gibt ein bewunderungswürdiges Niveau. Und das ist im Architektonischen wertvoller als die größte Einzelleistung. Denn es beweist die Gegenwart einer in die Tiefe gedrungenen Volkskultur.

Die frühesten Pariser Baudenkmale, die für das künstlerische Interesse in Frage kommen, gehören dem Zeitalter der Gotik an. Von der Stufe, die zur Gotik hinaufführt, vom Romanischen, sieht man in Paris und in Nordfrankreich fast gar nichts; es fehlen ganz diese ungeheuren romanischen Dome, die in Deutschland ein ganzes Zeitalter und eine bestimmte Form historischer Geistigkeit vertreten. In der Pariser Gegend war nach der merowingischen Zeit kaum etwas Nennenswertes an Architektur schon geschaffen worden, als dem sich national einigenden und aus den Kreuzzügen mit weltbürgerlich erweitertem Blick und wichtigen neuen Architekturmotiven heimkehrenden französischen Volke sich die Idee der Gotik gestaltete. In den Zeiten, wo sich vor allem in Süd- und Mitteldeutschland der romanische Architekturgedanke im Milieu sozial und national bereits gefestigter Zustände entwickelte, wo eine Sakralkunst, von der Macht eines groß denkenden Klerus, von den in Mönchsorden vereinigten klugen Kulturarbeitern autokratisch gefördert und von einem willig frondenden Laientum hingebungsvoll verehrt, Riesendome errichtete und mächtige Türme von zwingburgartiger Härte allerorten emporwachsen ließ — in diesen Zeiten gesunder Dezentralisation bei staatlicher Geschlossenheit und einer gefestigten agrarischen Lebensform innerhalb der kirchlichen Machtsphäre, war Frankreich noch nicht soweit zur Ruhe gekommen, um an Kunstkultur denken zu können. Als die Deutschen am Rhein, in Hildesheim und sogar schon an der Saale stolze Kirchen bauten, kämpften die Franzosen noch mit den Normannen und Mauren um Gebiet und Existenz. Kämpften auch, gerade in der Pariser Gegend, innerhalb ihres vielfach zusammengesetzten Volkstums die fränkischen Elemente mit den romanischen um

die Oberherrschaft. Zum Gefühl seiner nationalen Existenz, seiner Eigenart und jungen Machtfülle gelangte der Franzose wohl erst, als er, der am leidenschaftlichsten von Allen in den heiligen Krieg gezogen war, der am naivsten von Papst- und Kaisertum seine Glaubenskraft in den Dienst einer levantinischen Wirtschaftspolitik hatte spannen lassen, aus dem Orient heimkehrte. Denn draußen erst, im Verkehr mit vielerlei Deutschen, Italienern, Sarazenen und Slaven hatte er gelernt, daß es außer ihm noch Menschen gab, daß seine Art nur eine Form unter vielen Formen war. Diese zuerst beängstigende Einsicht, die damals allen am Kreuzzug teilnehmenden Völkern wurde und deren Reflex in der Folge überall zur Betonung des nationalen Gedankens führte, hat wohl auch ihn, den noch Unverbrauchten, erst ganz zu sich selbst kommen lassen. Daneben brachte er für eine neue Baukunst aus dem Orient auch etwas Konkretes mit: den Spitzbogen. Und da sich in eben dieser Zeit das bürgerliche Selbstgefühl lebendig zu regen begann, wie es stets der Fall ist, wo das nationale Bewußtsein emporschwillt, da sich eben jetzt das Volk in den Städten zu zentralisieren begann und diese Zentralisation gerade in dem günstig gelegenen Paris leidenschaftlich schnell vor sich ging, so mußte die gesammelte Produktionskraft, die nationale Schöpfungslust, neue Kunstgedanken mit explosiver Heftigkeit hervorbringen. Wie ein Wunder entstand denn auch, sich emportürmend über die in Paris zusammenstömenden und mächtig aufschäumenden Volksmengen, eine reich gegliederte und von nie gesehenen Reizen verklärte Baukunst. Hatte dynastisch denkender Priestersinn in Deutschland die ruhige Großheit des romanischen Baugedankens kultiviert, so schuf das sich seiner Persönlichkeit und Tüchtigkeit freuende Laientum in Frankreich diesen erhaben phantastischen Architekturgedanken der Gotik, der zackige Türme allerorten wie sprühende Steinraketen über das Dächermeer emporsteigen ließ.

Mit dem gotischen Stil geht es uns seltsam seit mehr als hundert Jahren. Man hat daran erinnert, daß das Wort Gotik

ursprünglich ein Schimpfname war, den die Italiener, die in diesem Stil nur die Willkür und nicht die Würde zu sehen vermochten, der ihnen verhaßten nordischen Kunst anhängten. In dem Bestreben nun, die Zufallsbenennung — alle Stilnamen fast in der Kunstgeschichte sind zufällig! — durch ein sinngemäßes Wort zu ersetzen, haben zuerst die Deutschen ihre Stimme erhoben und gefordert (durch einen so bedeutenden Wortführer wie Goethe es war!), man solle von der Gotik als von der »Deutschen Baukunst« sprechen. Es sind ihnen die Franzosen gefolgt und haben verkündet, die Gotik sei der eigentlich nationale französische Stil; und nicht übel Lust zeigten stets auch die Engländer, auf Grund einer reichen nachgeborenen Gotik, diesen Baustil für sich in Anspruch zu nehmen.

Daß das ursprüngliche Element der Gotik germanisch ist, läßt Zweifel nicht zu. Kein anderes Volkselement wäre dieser kühnen Steinromantik fähig gewesen; niemals hätte der der Regel hingegebene Geist des Romanen diesen konsequenten Individualismus, diese blühende Überfülle der Bildnerlust in der Baukunst gewagt. Aber die Erfindung der Gotik — oder soll man sagen Entdeckung, Zeugung? — wurde dem germanischen Geiste nur möglich, indem er sich mit dem romanischen berührte. Gerade aus dem Kampfe zwischen keltoromanischem und fränkisch-germanischem Wesen, der damals in der Pariser Gegend im ersten Gang für die fränkische Art entschieden wurde, ist der Funke entsprungen, der zu so unerhört neuen Bauformen führte. Ein Nationalitätenkampf innerhalb eines werdenden Volkes ist ja kein Vernichtungskrieg. Alle Teile der Bevölkerung beteiligen sich unbewußt daran, und was wie Kampf aussieht, ist eine große nationale Selbstbegattung. Ohne den Einfluß der keltischen Sinnlichkeit, der romanischen Raumphantasie hätten die zum Grübeln neigenden Franken aus dem nackten Spitzbogenprinzip und aus den Traditionen des frühchristlichen Stils wohl kaum so reich und gewiß nicht so bald diese mystisch tiefen Gewölbegrotten entwickeln können, diese Wälder von Pfeilern und

Streben, dieses verwirrend üppige Geranke von eisblumenartig kletterndem und kristallinisch zusammengeschossenem Ornament; nicht die Willkür in der geometrischen Ordnung und die Ordnung im scheinbar Anarchischen. Sie wären nicht der Riesengrazie des gotischen Babelgedankens fähig gewesen. Die Gotik ist im innersten Wesen nicht romanisch; darum konnte sie auch in den lateinischen Ländern nie heimisch werden. Nötig aber war es, daß germanischer Wille und keltoromanische Sinnlichkeit die Ehe schlossen, bevor ein so geniales Kind geboren werden konnte.

In Paris gerade mußte dieser Stil entstehen, weil sich dort, in der werdenden Großstadt, wo die beste Kraft der Nation zusammenzufließen begann, alle Bedingungen potenzierten. Denn nur dort auch konnte sich die Geistesstimmung frei ausleben, die für die gotische Kunst so charakteristisch ist: der frohe, kühne Mut zur Freigeistigkeit. Die Frömmigkeit, die die gotische Kirche gebaut hat, ist eine andere als die, die in den romanischen Domen gewohnt hat. Diese Dome deuteten und verkörperten den Riesengedanken der christlichen Religion; die gotische Kirche überwindet das Ethos dieses Gedankens, um es restlos in Ästhetik zu verwandeln. Das Zeitalter der Gotik wird nicht charakterisiert durch den von der Kirche ausgehenden Gewissensdruck, sondern durch den in der Architektur verkörperten Gedanken der Befreiung von diesem das Individuum unterdrückenden Zwang. Es ist charakteristisch durch seine Liberalität, durch seine an die Zeit der Enzyklopädisten gemahnende Aufklärungswut, durch eine grüblerische Skepsis und faustische Erkenntnisneugier, die problematische Naturen wie Kaiser Friedrich den Zweiten auf dem Thron sogar möglich machten und den gotischen Baumeistern die Freiheit gaben, unzüchtige Darstellungen voll anklagender Gebärden am Gemäuer der Kirche selbst anzubringen. Und dieser oft verzweifelte, oft berauschte Sturm und Drang eines ungeheuren weltgeschichtlichen Subjektivismus, gedieh vor allem in seiner spirituellen



SAINTE-CHAPELLE: INNERES DER OBERKIRCHE



Überkraft in dem zwischen Romanentum und Germanentum künstlich eingebetteten Frankreich, und am besten in der Hauptstadt dieses Landes, wo die hohen Zeitspannungen damals schon immer um etliche Grade höher waren als anderswo.

In Paris scheint die Baukunst mit der Gotik zu beginnen. Wirken die zackig spitzen Türme mit den Kreuzblumen und rokokokühnen Ornamenten in Deutschland, im Lande des romanischen Stils, wie ein Abschluß, wie eine Dekadenz fast des monumentaleren Baugedankens, so wirken sie in Paris wie das Ursprüngliche. Die Ursache ist einerseits die Abwesenheit des Romanischen — die romanischen Elemente im Dom von St.-Denis können daran nichts ändern —; andererseits aber kommt es daher, weil die Pariser Gotik — wenn man von der Architektur der Sainte-Chapelle (einer kleinen Hofkirche!) absieht — etwas akademisch Beruhigtes und Strenges hat. Ja, es ist sehr merkwürdig: sogar die Gotik, die doch in Paris entstand, ist erst in andern französischen und vor allem deutschen Städten konsequent im Sinne der ihr innewohnenden Idee ausgebildet worden. Nirgend sonstwo hält sie sich so würdevoll zurück wie in der Notre-Dame. Und das eben ist nun echt pariserisch: den Anstoß geben, das Neue wollen und es schaffen, Anderen aber die Konsequenzen überlassen und nach vollbrachter Tat mit etwas steifer Würde konservativ sich zurückhalten. Wie die Pariser ihre politischen Revolutionen nie praktisch voll ausgenutzt und mehr für andere Völker als für sich experimentiert haben, so haben sie auch in der Kunst das Neue zu verschiedenen Malen genial geschaffen und sich vor der Abwandlung aller Möglichkeiten dann doch vornehm gescheut.

Eine vortreffliche Illustration dafür bietet eben die alte Bischofskirche, die Notre-Dame. Vergleicht man ihre Architektur mit der titanischen Phantastik der Reimser Kathedrale oder mit der zur fixen Idee gewordenen Spitzbogenromantik des Kölner Doms, so wirkt sie, paradox gesprochen, wie das Werk eines Renaissancegeistes, der sich selbst in dem malerischen gotischen Stil

den Sinn für akademische Ordnung nicht abgewöhnen konnte. Die französischen Erbauer dieser herrlichen Kirche haben ihre romanische Lust an der akademisch sichtbaren Gliederung nicht verleugnen können, und so ist ein Bauwerk entstanden, dessen Stil man »gemäßigte« Gotik nennen könnte. In energisch betonten Stockwerken baut das Gebäude sich auf. Nirgend wird, was doch sonst so charakteristisch für die Gotik ist, die horizontale Gliederungslinie von Vertikalformen durchbrochen oder überschnitten. Die Einzelheiten stecken wie in festen Rahmen und sind nicht malerisch befreit; rhythmisch ist alles gereiht, nirgend sind die Motive verschwenderisch gehäuft und das Tempo ist so genau betont, daß niemals jenes betörende symphonische Gewoge entsteht, das in andern gotischen Domen die Hauptmotive wie mit dem Tempo einer steigenden und fallenden Formenflut umbrandet. Man sieht klar, wie sich Glied von Glied scheidet, das Auge wandert von Verhältnis zu Verhältnis, versteht auf dem ersten Blick die Funktionen und wird vom Reichtum des Ganzen in ein wohliges Vibrieren versetzt, wo vor einem Bauwerk wie dem Reimser Dom, ein Rausch das betäubte Gehirn erfaßt. Die Notre-Dame liegt in übersichtlicher Ruhe dem Auge unbeweglich da, während Architekturen wie der Kölner Dom dem Auge scheinbar anfangen, zu schwanken und dem Betrachter entgegenzukommen, so daß ihm schwindlig wird. Die phantastischen Ungetüme sogar, die an der Notre-Dame auf Gesims und Balustrade drohend hocken, erscheinen gebändigt von dieser groß durchgeführten Ordnung. Sie sind mehr dekorativ untergeordnet als anderswo, weil der Baukern als ein Massives empfunden wird. Die Turmstumpfe steigen auf, geschlossen, ohne Spitzenarchitektur und Filigrankoketterie. Um so stärker aber wirken die an ihren Vertikalen sich wie spitz trillernde Kadenzen emporrankenden ornamentalen Knaufreihen, um so malerischer erscheint in der strengen Umrahmung die gemeißelte Bilderfülle an Fries, Tor und Galerie. In einer leichteren und mehr rokokozierlichen Gotik ist nur das Chor er-

baut. Seine Bauart weist mehr hinüber zu dem architektonischen Neo-Impressionismus der reich zierlichen Sainte-Chapelle und berührt den Modernen, der aus der Eisenkonstruktion neue Formen der Baukunst zu gewinnen trachtet, merkwürdig stark, weil die ringsum angeordneten, den Steindruck aufnehmenden und verteilenden brückenförmigen Streben geradezu wie Kunst gewordenes Ingenieurwerk anmuten.

Das Bestreben akademischer Mäßigung ist selbst in dem sehr spät, um 1500 erst erbauten Turme St.-Jacques-la-Boucherie zu erkennen. Auch diese aus blühenden Kastanien altersgrau aufsteigende Turmarchitektur — oh, diese sich wiegende Blütenfülle der Kastanien überall im mailich grünenden Paris! — ist eine geschlossene, nirgend geöffnete Masse, wenn sie auch wie in steinerne Spitzenschals eingehüllt, wie mit Spinnenwebzauber umhangen, wie von Eiskristallen köstlich rings umfroren erscheint.

Merkwürdig ist es, wie sehr sich das ästhetisch anschauende Auge, das vom historischen Bewußtsein ja stark beeinflußt wird, an die unfertigen Zwillingstürme der Notre-Dame, an diese vierkantigen Rumpfe, die man so oft ja bei alten Kirchen antrifft, gewöhnt hat! Man wünscht die fehlenden Spitzen gar nicht hinzu und genießt das Bild wie ein vom Baumeister gewolltes. Diesen Genuß am Unvollständigen lehrt der größte aller Baumeister: die Zeit. Pfuscht der Nachgeborene diesem göttlichen Künstler ins Handwerk, so folgt gleich auch die Dissonanz. Violet le Duc, der große Restaurateur des neunzehnten Jahrhunderts, ist gewiß ein Künstler, dem man Ehrerbietung nicht versagen kann, ist sicher der Feinste unter den restaurierenden Romantikern unserer Epoche; aber doch verstimmt sein 1859 dem Kreuzpunkte des Lang- und Querschiffes »stilecht« aufgesetzter Dachreiter. Er mag richtig sein; aber er wirkt wie eine falsche Note inmitten dieser Steinmusik, die Victor Hugo zu einem grandiosen Poem auf das Mittelalter begeistert hat.

Jener Kampf zwischen romanischem und fränkischem Wesen, der die Gotik in all ihrer verwirrend reichen Schönheit als erste

und herrlichste Frucht gezeigt hat, zieht sich durch die ganze französische Baugeschichte. Siegte beim ersten Zusammentreffen das germanische Element, so gewann beim zweiten, im Ringen der abklingenden Gotik mit der heraufsteigenden Renaissance, das Romanische die Oberhand. Nicht nur in Frankreich. Der Geisterkrieg am Ausgang des Mittelalters war eine Menschheitssache. Aber in Frankreich, und vor allem in der Pariser Gegend, nahm dieser Kampf der Weltanschauungen besonders prägnante Formen an, weil das Weltproblem dort zugleich als Nationalitätsproblem auftrat. Wenn das große Geisterringen, das südliche Sinnlichkeit und Form dem nordischen Spiritualismus der germanischen Romantik entgegenstellte, wenn das hinreißende Fest der Bewußtseinssteigerung, das mit dem Wort Renaissance getauft worden ist und das im Süden zur heidnischen und im Norden zur protestantischen Freiheit führte, jeden Geist mit Eigenwollen bewaffnend, die beiden mächtigen Temperamentsgruppen des Romantentums und Germanentums überall in Europa einander gegenübertreten ließ, so nahm dieses alles in Paris, der nord-südlichen, an der Geisterscheide liegenden Großstadt, den Charakter einer lokalen Angelegenheit an.

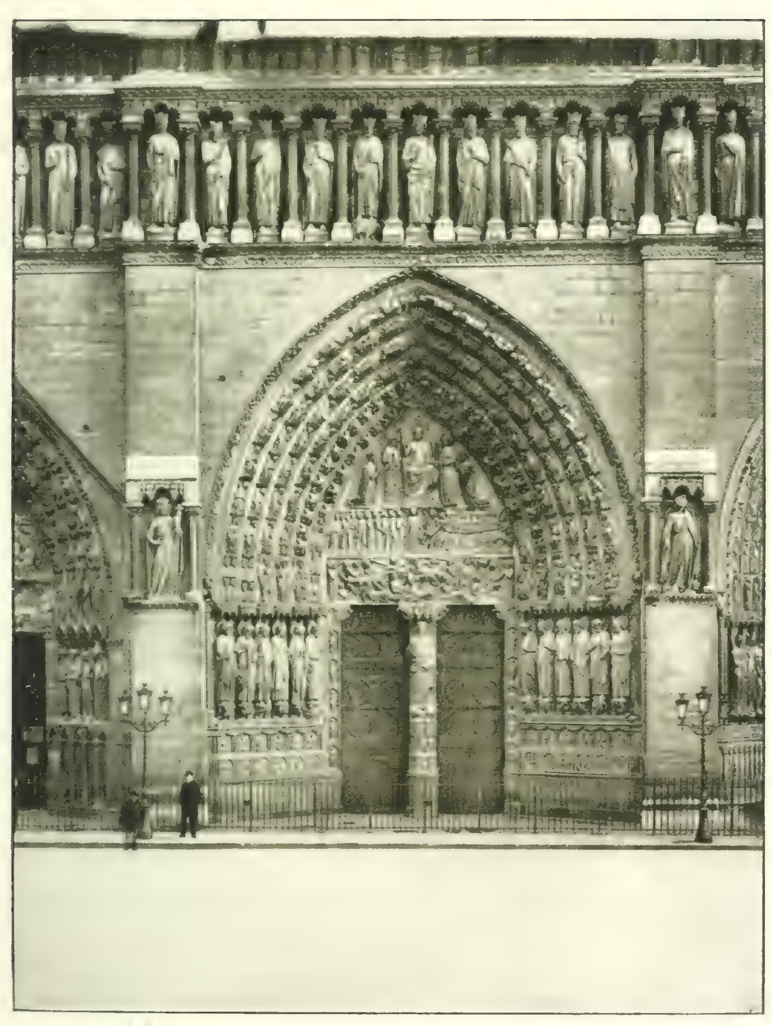
Die Gotik mußte in diesem Kampf erliegen; über diesen königlich sich reckenden Urriesen konnte eine neue, unendlich reiche, aber doch zur Hälfte epigonische Kunst siegen, weil die Gotik von vornherein keine Kunst war, die Altersmöglichkeit in sich trug. Sie war zu germanisch individuell, zu genialisch originell dazu. Sie drückte zwar vollkommen den Geist einer Epoche, die Empfindungsweise einer ganzen Rasse aus; aber eben diese ekstatisch gesteigerte Empfindung, dieser halb christlich und halb pantheistisch schweifende Geist konnte seine Herrschaft nicht lange behaupten. Weltgefühle, die lange ausdauern sollen, müssen sich um eine Konstante gruppieren; und was in der Kunst Dauer haben soll, muß mehr auf Gesetz gegründet sein als auf Stimmung und Gefühl. Dieses wird in seinen herrlichen Eruptionen stets zwar die Regel im ersten Anlauf besiegen und sogar

dem ewigen Gesetz neue Regeln abgewinnen können; aber es wird seine eigenen neuen Ideen nicht systematisch ausnutzen können. Es wird sein Alles wie mit einem Gusse darbieten. Konstant ist nicht die prächtig gewittergroße Schöpfungskraft, nicht der überschwengliche Riesenwille, sondern die harmonisch sich ausbildende Vernunft. Als die stürmisch geniale Gotik, leidenschaftlich kühn selbst in ihrem Intellektualismus, vor der Renaissance in eine Vergangenheit zurückwich, die nichts jemals wieder aufschließen wird, spielte sich eine Welttragödie ab. Ein Seufzen ging durch die Geschichte, wie es bei ungeheuren Umwälzungen geschieht. Es war die letzte ursprüngliche Bauform, die nun dahinsank. Der letzte primäre Stil, der mit orphisch tiefen Lauten das Elementarische ausdrückte, mußte vor einer Kunst aus zweiter Hand zurückweichen.

Daß die gotische Baukunst den letzten ursprünglichen Baustil darstellt, ist dadurch bewiesen, daß sie auf natürlichem Wege das letzte Gesamtkunstwerk geschaffen hat. Der gotische Baumeister war ein König aller Künste. Nur innerhalb seiner Disposition konnten Steinmetzen, Maler und Kunsthandwerker sich betätigen. Gotische Baukunst: das ist Architektur, Skulptur und Malerei untrennbar vereint, das ist eine Synthese, unzerstörbar wie in Objekten der Natur. Und dadurch eben, daß sie eine Mutterkunst war, wurde die Gotik zu einer Volkskunst im höchsten Sinne und ihr Tod zur Schicksalsstunde. Denn nun fielen die einzelnen Künste als Teile auseinander, machten sich selbständig und mußten sich in der Folge mühsam suchen, wenn sie gemeinsam wieder arbeiten wollten. Die Renaissance hat die Malerei und Skulptur zu selbständigen Künsten gemacht, wie sie auch das Drama und die Musik endgültig vom religiösen Allgedanken gelöst hat. Wenn dadurch viel gewonnen worden ist, wenn die Wirkungsmöglichkeiten der einzelnen Künste dadurch erst abgewandelt und erschöpft werden konnten, so ist doch dafür die monumentale Synthese aufgeopfert worden, die das Höchste ist, was der Mensch sich vorzustellen vermag.

Dieser Kunstkampf kommt Einem nun in der Pariser Architektur sehr deutlich zur Anschauung. Wie Alles, was aus der historischen Entfernung gesehen wird, verklärt erscheint, selbst die Dissonanz, so bereiten dem Heutigen sogar die Stillosigkeiten dieser Übergangszeit Vergnügen. Brachten die Franzosen von den Kreuzzügen den orientalischen Spitzbogen mit heim, so kehrten sie von ihren vielen italienischen Kriegszügen unter Karl dem Achten, Ludwig dem Zwölften und Franz dem Ersten mit Renaissancemotiven reich beladen zurück. Und da an den Pariser Kirchen jener Zeit immer Jahrzehnte, oft aber auch zwei Jahrhunderte gebaut haben, so sind in diesen Gebäuden des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts immer auch die Formen beider Stile zu finden. Denn das hatten die Baumeister jener Jahrhunderte vor denen unserer Zeit alle voraus: sie bauten ohne falsche »Pietät« immer im Stil ihres Jahrzehntes und setzten das gotisch begonnene Haus skrupellos im Renaissancestil fort, wo der Architekt heute geschult wird, mit Verleugnung des ihm einzig Natürlichen, im »Stil aller Epochen« zu bauen.

In den Straßenwinkeln hinter dem Panthéon liegt, als ein Zeugnis des Übergangsstils, St.-Etienne-du-Mont, als eine seltsam groteske Anhäufung von Architekturmotiven. Schmale Türmchen, im Chor gotische Formen und in der spitz gegiebelten Fassade eine Fülle von inkommensurablen Renaissancegliedern. Prachtvolle Wölbungen und monumental zierliche Kunstarbeiten im Innern, eine Mischung von Inbrunst und Koketterie, von starker Formempfindung und akademischem Schematismus, von Ernst und Weltlichkeit. Wie zähe sich die gotische Formensprache erhielt, bis tief ins sechzehnte Jahrhundert hinein, beweist die erst um 1600 vollendete Kirche St.-Merry oder die beim Louvre hinter schönen Kastanien klösterlich niedrig und fast mürrisch daliegende Kirche St.-Germain-L'Auxerrois, in deren Bauformen ein finsterer, überlebter Zug ist, der sehr wohl zu der Tradition passen will, wonach vom Glockenturm dieser Kirche in der Bartholomäusnacht das Zeichen zur Ermordung der Hugenotten



Phot. Ad. Braun & Co.

NOTRE-DAME: HAUPTEINGANG



gegeben worden sein soll. Auch St.-Eustache, die Kirche neben den Hallen, wo die Revolution ihre »Feste der Vernunft« feierte, zeigt noch bedeutende Einwirkungen der gotischen Idee, trotzdem sie erst 1532 begonnen wurde. Auch dort ist der gotische Kirchengedanke dem repräsentativen Tempelgedanken der Renaissance noch nicht gewichen, wie es der Grundriß beweist, obgleich der neue Baustil mit Säulen und Portalen von außen her einzudringen sucht. Das siegreiche Vordringen der Renaissance sieht man dann deutlich aber in der hinter dem Hotel de Ville versteckten Kirche St.-Gervais, deren gotischen Gewölbebau Debrosse, der Erbauer des Luxembourgpalastes, mit einer akademisch richtigen Renaissancefassade, voller Säulenordnungen und Geschoßteilungen, verkleidete.

Hier muß zugleich ein Blick auf die Skulptur geworfen werden. Denn wenn die Renaissance sie auch von der Baukunst im gewissen Sinne getrennt und damit heimatslos gemacht hat, so hat sie sich doch nie so weit vom Architektonischen entfernen können, wie die Malerei. Zum völligen Selbstgenügen wie diese kann es die Plastik nie bringen, weil sie mit ihrer abstrakteren, mitten zwischen Architektur und Malerei stehenden Arbeitsweise nie im reinen Naturanschauen aufgehen kann und weil sie darum zur Baukunst immer noch gravitieren muß, auch wenn sie zu einem Sonderberuf geworden ist. Es wäre darum unfruchtbar, wollte man in Paris die Skulptur als eine Museumskunst für sich studieren. Was an Plastik in den Museen des Louvre, des Trocadéro zu sehen ist, macht fast Alles den Eindruck des Bruchstückhaften, des aus der Architektur Herausgebrochenen. Während die Meisterwerke der Malerei kleine Welten für sich sind, weisen die Skulpturen immer auf ein größeres Ganzes, auf ein unsichtbares Bauwerk. Sie tun es um so weniger, je näher sie der neuen Zeit rücken, je psychologisch raffinierter und genrehaft kleiner sie werden; und sie tun es um so mehr, je näher sie der Zeit der Gotik stehen, je monumentaler und architektonisch dekorativer sie sind.

Die Skulptur der Gotik nun ist im Museum überhaupt nicht zu verstehen. Sie wächst organisch aus der Architekturmasse heraus und mit ihr zusammen; sie hat zur Natur immer nur Bezug durch das Medium der Stilidee. Die unbeschreiblich schönen Bruchstücke und Abgüsse, die im Trocadéromuseum aufgehäuft sind, wecken immer wieder nur den Wunsch, die Kathedralen zu sehen, denen die Teile entnommen sind. Die eigentlichen Museen der gotischen Plastik sind die Notre-Dame, die Saint-Chapelle, die Dome von Reims, Chartres und Rouen. Architektenwerk und Steinmetzarbeit sind untrennbar, beides ist Sache eines Berufs, Ergebnis einer Anschauung. Die herrlichen Bruchstücke im Garten des Musée Cluny, die riesigen Abgüsse des Trocadéromuseums werden Einem erst ganz lebendig, wenn die Phantasie dahinter Architekturen auftürmt und mächtig gegliederte Räume wölbt. Niemals, selbst nicht in Griechenland, sind Baukunst und Skulptur mehr Eines gewesen. Dieselbe machtvolle Temperamentslinie umschreibt menschliche Figuren, Fensterwölbungen, Kreuzblumenwerk und Turmsilhouetten; das Große und Kleine beugt sich gleichermaßen einem Formgesetz, das aus erregten Seelen wie ein übersinnlicher Gedanke hervorbricht. Die ganze Natur ist in diesem Transzendentalgedanken, alles Leben, alle Menschlichkeit ist darin: das Erhabene, das himmlisch Schöne und höllisch Häßliche, das Charakteristische und Groteske, das Geschaute und Gedachte, Natur und Unnatur, das Reale und Phantastische, Menschen, Getier und alle Pflanzen der Heimat, sagenhafte Teufelsbestien, Madonnen und tausend liebliche Blumen, Arabesken, Gesimswerk und rhythmisch gereihtes Ornament, Willkür und Ordnung, Naturalismus und Archaismus — und alles einem einzigen Willen doch unterworfen: dem Willen, der Gotik heißt. Die Heiligen in ihren hundert Nischen, in den Portalen und Spitzbögen wirken wie Kreuzblumen und tempogebendes Ornament; und die winzigste Krabbe an Turm oder Galerie spricht zu Einem wie ein individuelles, beseeltes Wesen. Das greulich herrliche Drachengewürm,



Phot. Ad. Braun & Co.

LOUVRE, PAVILLON DE L'HORLOGE



das auf Balustraden und Gesimsen hockt und in allen Ecken nistet, erfüllt eine Funktion in der Harmonie des Ganzen; und die rein tektonischen Funktionsglieder, die Spitzbögen und Streben scheinen Eigenleben zu haben. Eines lebt immer durchs Andere, die Natur wird Stil und der Stil höhere Natur, die Architektur ist Skulptur und die Skulptur ist eine Bauform; es stellt sich der erschütterten Seele eine Synthese dar, die jeder Analyse spottet.

Das ist die Macht der gotischen Skulptur: sie überwältigt, weil sie keine in sich abgeschlossene, für sich zu betrachtende Kunst ist, sondern der Teil eines Universalismus. Ihre Fehler und Unzulänglichkeiten verschwinden, sobald das Bildwerk der Architektur eingeordnet wird; das Dissonierende wird dann zur Harmonie und das Gewagte erscheint selbstverständlich. Wessen die französischen Bildhauer in dieser Epoche fähig waren, das läßt die Skulptur der Notre-Dame, läßt die Steinmetzarbeit am Turm St.-Jacques-la-Boucherie oder an der Sainte-Chapelle deutlich werden. Und die Abgüsse des Trocaderomuseums vervollständigen das Bild mit Beispielen einer Steinmetzkunst, die an Adel der griechischen Skulptur oft nicht nachsteht und deren Entwickelungsidee sich der der gotischen Baukunst in jeder Willensregung anschließt.

Das eigentliche Siegesdenkmal des zur Herrschaft gelangenden Renaissancegeistes ist das Louvre. Bezeichnend dafür, daß neben dem Kunstkampf wichtige Verschiebungen in den sozialen Machtverhältnissen einhergingen, ist es, daß dem Königspalast zur selben Zeit schon eine reine Renaissancearchitektur gegeben wurde, wo der Turm St.-Jacques oder die Kirche St.-Germain-l'Auxerrois noch durchaus im spätgotischen Stil erbaut wurden. Die Gotik war eine nationale Bürgerkunst, eine frei geborene städtische Volkskunst. Wie stark und selbstbewußt das Volk war, das sie trug, davon gibt der Umstand Zeugnis, daß die Fürsten dieser Stärke gegenüber eine Zwingburg — das alte Louvre Philipp Augusts — nötig hatten. Dieses Verhältnis

änderte sich, als das Zeitalter der Renaissance heraufstieg. Das Königtum strebte langsam, aber unaufhaltsam dem Absolutismus zu und fühlte sich unter Franz dem Ersten schon so sicher, daß es an Stelle der alten Zwingburg ein repräsentatives Stadtschloß zu setzen beschloß. Die demokratische Machtstellung des Volkes schwand mit den sozial einigenden Lebenskonventionen des Mittelalters dahin; und damit verlor die Gotik die Fundamente ihrer Kraft. Der dynastische Staatsgedanke trat die Herrschaft an; eine bewußt zentralisierende Politik machte das Königsschloß nun zu einem eben solchen Mittelpunkt aller realen und geistigen Interessen, wie es früher die Kirche gewesen war. Und die Renaissancearchitektur war die gegebene Kunstform für das sich selbst darstellende autokratische Machtgefühl.

Am Louvre haben viele Jahrhunderte und viele Künstler gebaut, seitdem Franz der Erste Pierre Lescot berief und dieser die berühmten Fassadenteile schuf, die höchsten Glanz durch den Namen des Bildhauers Jean Goujon erhalten. Das Louvre ist ein ganzes Kapitel französischer Baugeschichte, ist, historisch betrachtet, ein kunstvolles Mosaik. Aber man tut gut, sich auf die Sonderart der einzelnen Gebäudeteile heute nicht allzu tief einzulassen und den riesigen Komplex als eine in vielen Nuancen schillernde, aber geschlossene Einheit zu nehmen. Was der Betrachter im Geiste mehr zu isolieren hat: die durchweg neueren, zum ehemaligen Tuilerienschloß weit hinausreichenden Seitenflügel — das isoliert sich durch Lage und Gestalt schon von selbst. Der Laie könnte sich unter den Teilen nur schwer zurechtfinden; er vermag das Alte vom Restaurierten kaum zu unterscheiden und die Schöpfungen der einzelnen Baumeister, deren Name ihm oft leerer Klang bleibt, nicht scharf voneinander zu trennen. Und selbst der Fachmann tut gut, sich auf den Laienstandpunkt zu stellen, um den vollen Eindruck eines Ganzen zu haben. Um so mehr, als das stolze Riesengebäude nicht als eine durchaus ursprüngliche Meisterschöpfung

anzusprechen ist. Auch auf diesem Kunstwerke liegt die leise Stimmung kühler, akademisch edler Schulmäßigkeit.

Der erste Eindruck ist eine leise Enttäuschung. Diese reine Renaissancearchitektur leidet unter den vielen Nachahmungen des italienischen Stils, wovon wir in unsern Großstädten umgeben sind. Häufig genug schon ist man vor Staatsgebäuden oder Mietshäusern den sorgsam kopierten Formen der Louvrearchitektur begegnet, den Ornamenten, Gesimsen, Fenstern, Dächern und Pavillonbauten. Man hat das Königsschloß so oft schon in nachgeahmten Teilen gesehen, daß das Original zuerst darunter leidet. Es ist, als wenn man auf dem Klavier oder gar im Phonographen ein Musikstück so oft gehört hat, daß man für die erste starke Impression verdorben worden ist, wenn es Einem zuerst aus dem Orchester in der vom Schöpfer gedachten Form mächtig entgegenschallt. Bei näherer Betrachtung freilich stellt sich die edle Wirkung dann bald wieder her. Es siegt das reine, lebendig gefühlte Verhältnis der Bauglieder, das kein Zirkel nachzumessen vermag, weil nur die lebendige Seele es nachfühlen kann, wie es von ihr geschaffen wurde; es leben in reizender Mannigfaltigkeit die Formenharmonien eine nach der andern vor dem verbildeten Auge auf; und wie der Blick von Stockwerk zu Stockwerk, über Gesims und Fläche, über vorspringende Bauglieder und zurückweichende Massen, über die schematischen Rhythmen des Gesimszierats und über den unendlich edlen Figurenschmuck des großen Jean Goujon, über Licht und Schatten, über das Einzelne und das Ganze dahingleitet, ersteht vor Einem der Sinn einer großen und schöpferischen Zeit, die Musik in sich trug und darum Klang und Melodie gebären konnte.

Ist es mühsam und nicht genug lohnend, die einzelnen Teile des Louvre daraufhin zu studieren, was Pierre Lescot, was Lemercier oder Levau zuzuschreiben ist, was von Franz dem Ersten, von Katharina von Medici oder Ludwig dem Dreizehnten stammt, weil jeder Einzelne sich nach dem schon Vorhandenen

immer zu sehr hat richten müssen, als daß die persönliche Eigenart ganz hätte deutlich werden können, so ist es doch lehrreich, sich einige Rechenschaft über die Idee dieses Riesengebäudes zu geben, das auf die Unternehmungslust und Baufreude der französischen Fürsten so nachdrücklich hinweist. Der Grundriß, der durch die beiden endlosen Seitenflügel etwas Groteskes hat, ist das Ergebnis einer einzigen Absicht, die die Baugeschichte dieses Palastes in allen Jahrhunderten beherrscht. Sie bestand darin, das alte Louvre, das Stadt- und Winterschloß hinter der früheren Stadtmauer mit dem von Katharina von Medici begonnenen Bau des ursprünglich vor der Mauer gelegenen Sommerschlosses, mit den Tuilerien durch Seitenflügel und Galerien zu verbinden. Diese Idee hat jeder Fürst fast in irgend einer Weise zu fördern gesucht. Stückweis sind die Galerien vorgeschoben worden. Oft nur eingeschossig. Die Nachfolgenden haben das Begonnene erhöht, ausgebaut und dann doch wieder liegen lassen. Sie Alle hat die ungeheure Entfernung geschreckt, vom alten Louvre bis zu den beiden, das alte Tuilerienschloß flankierenden Pavillons de Flore am Seineufer und Marsan gegenüber im Norden. Hat sie um so mehr geschreckt, je mehr Wert sie auf gute Architektur, auf Qualität legten. Die cäsarische Initiative Napoleons des Ersten suchte auf der Nordseite mächtig vorzudringen, nachdem die kühne Katharina mit dem unbändigen Mediceerblut auf der Wasserseite eine schmale Galerie schon weit vorgetrieben hatte. Aber erst dem skrupellosen Schnellbetrieb des modernen Bauunternehmers unter den französischen Herrschern, Napoleon dem Dritten, gelang es, den Jahrhunderte alten Plan in kurzen Jahren zu verwirklichen und die Verbindung von allen Seiten herzustellen. In einem Baustil, der sich den alten Renaissanceformen kunstwissenschaftlich lügend anschließt, dem aber, trotz seiner unechten Repräsentationssucht doch Kühnheit und selbst Größe nicht abzusprechen ist. Mit einer Ironie, deren so großen Stils nur die Geschichte fähig ist, wurde der seit Jahrhunderten angestrebten Absicht dann aber



RUINEN DER TUILERIEN, AUFG. NACH DER ZERSTÖRUNG 1871 UND VOR IHRER BESEITIGUNG 1883



das Ziel genommen, als es eben mühevoll erreicht war. Die Kommunarden brannten den alten Tuilerienpalast nieder, als er durch Seitenflügel endlich dem Louvre verbunden worden war. Diese Flügel selbst blieben erhalten und strecken heute lang und schmal ihre Zangen nach einem Etwas aus, das nicht mehr da ist. Zwischen 1860 und 1870 muß es ein wunderbarer Hof gewesen sein, der durch Tuilerien, Louvre und Seitenflügel gebildet wurde. Heute, wo die eine Hauptfront herausgebrochen ist, wirkt der offene Komplex unverständlich. Es fehlt der Place du Carrousel die Begrenzung, und der kleine Triumphbogen steht wie verloren im weitläufigen Raum. Die Anlage erklärt sich nicht mehr von selbst, wie es bei einer guten Architektur sein soll. Eine geschlossene Raumwirkung genießt man nur auf dem alten Louvrehof; nur dort auch ist man von alten, organisch gewachsenen Architekturformen umgeben. Auch auf der Place du Carrousel gibt es freilich starke Architekturwirkungen, vor den steilen, hohen Mansardendächern mit den reich verzierten großen Schornsteinen, den mächtig ausladenden Gesimsen und Ornamentanhäufungen, mit ihren starken Licht- und Schattenwirkungen und vor den monumentalen Gliederungen der spezifisch französischen Pavillonbauten. Aber man kehrt von dieser guten architektonischen Militärmusik doch gerne zu den stilleren, aber tieferen Eindrücken der alten Louvrefassaden zurück, flieht aus dem Sonnenbrand des offenen Platzes in die schattige Kühle des Louvrehofes, wo kein Wagen fährt und nur die Schritte eiliger Menschen über die uralten Steine dahinklappern, dem bedeutenden Schweigen des Ortes tausend geheimnisvolle Echos entlockend.

Es ist eine ganze Zeit, die sich vors Auge und vor den Geist drängt. Die Zeit, als die italienischen Künstler Frankreich aufzusuchen begannen, als ein Land, wo ihrem reifen Können lohnende fürstliche Aufträge winkten, wo sich am Beispiel der Leonardo da Vinci, Andrea del Sarto, Cellini und vieler geschickter Baumeister die nationalen Schöpfungskräfte entwickel-

ten und aus der großen Anregung eine akademisch gemäßigte, aber bedeutende und sich stetig nationalisierende Architektur und Skulptur hervorging. Die verschiedenen Komplexe des Louvre erzählen deutlich von dieser Zeit, die kalt und sogar matt erscheint gegenüber dem ursprünglichen Genie der Gotik und die doch noch von einer Größe ist, zu der wir Spätgeborenen scheu nur hinaufzublinzeln vermögen und die das dauerndste aller Formgesetze wieder aus dem Schutt des Altertums hervorgeholt hat. Nicht nur an die Namen bedeutender Baumeister und eines lebendig großen Architekturakademismus lassen die Fassaden des Louvre denken; die Suggestion ihres Anblicks und die unmittelbare Erinnerung an Jean Goujon weisen auch hinüber auf die Plastik dieser Epoche. Vor allem auf Goujon selbst, dessen fein gräcisierende, schulstrenge, unendlich vornehm anmutige und doch auf Cellinis barocken Zierlichkeiten fußende Kunst in der Fontäne des Innocents und in den Werken des Louvremuseums so reinlich und bedeutend in Erscheinung tritt. Sodann auf Pierre Bontemps und auf Germain Pilon, deren Namen Einem in St.-Denis, vor den Grabmalen dieser uralten Gruftkirche und auch im Skulpturenmuseum des Louvre inhaltsreich und lebendig werden. Dieser stille Louvrehof, der von Palästen gebildet wird, die längst schon zu Museen großer alter Zeiten eingerichtet worden sind, ist selbst wie ein Museumsraum. Man sieht hinter den Fenstern der langen Korridore die Menschen vor alten Schönheiten stehen, geht gemächlich ab und zu und hat, komme man nun aus der Bildergalerie, aus dem Skulpturenmuseum oder aus den Sälen der alten Möbel und Kunstgewerbeerzeugnisse, stets wieder die herrlichen alten Fassaden vor Augen. Der schönste Prunkraum des Louvremuseums ist dieser Hof; denn der Geist einer ganzen Zeit spricht dort nicht aus verwittertem Gerümpel, sondern aus Mauern, die der Wind und das Wetter der Geschichte geschwärzt haben. Und weiße Frühlingswolken segeln über den blauen Himmelsausschnitt uns zu Häupten, wie sie schon dahinzogen,



LOUVRE: SUDFASSADE



als der selbstherrliche Ludwig aus diesen hohen Fenstern auf sein Hofgesinde herabblickte.

Von der akademischen Neigung der Pariser Baukunst gibt sehr anschaulich die Geschichte der äußeren östlichen Hauptfassade des Louvre Kunde. Mit dieser repräsentativen Fassadenarchitektur, mit dieser künstlich bedeutenden Baumaske schloß Ludwig der Vierzehnte die mehr schon als hundertjährige Bautätigkeit am alten Louvre ab. Es gab einen heißen Wettstreit, als der tätige Colbert, als Minister Ludwigs, den Bau dieser letzten Fassade zu betreiben begann. Wie sich denn überhaupt diese Zeit durch eine Fülle von Papierplänen auszeichnet. François Mansard hat konkurriert und Louis Levau, und endlich hat man gar den weltberühmten Bernini mit fürstlichen Ehren aus Italien geholt und einen Plan von ihm verlangt. Dieser große Theatraliker machte mit naiver, aber doch künstlerischer Unverschämtheit den Vorschlag, man solle das ganze Louvre abreißen, damit er ein neues Schloß bauen könne. Seine aufreizende Gegenwart brachte in Paris die Prinzipienfrage zur Entscheidung, ob in der Hauptstadt Frankreichs das italienische Barock herrschen sollte oder ein strengerer Baustil, im Sinne etwa des palladianischen Klassizismus. Eine Prinzipienfrage war es, weil darin die Entscheidung lag, ob die französische Architektur einer weiteren Nationalisierung fähig war. Die Frage wurde bejahend beantwortet, weil die Pariser Architekten über Bernini siegten, weil der Arzt Claude Perrault mit seinem strengen, antikischen Fassadenentwurf im Wettbewerb den Sieg davontrug. Dieser Sieg bedeutete zugleich eine Zurückweisung des barocken Individualismus, zugunsten einer auf maßvollen akademischen Regeln basierenden, und damit typisch Pariserischen Repräsentationskunst.

Es gehört zu den halben Täuschungen der Kunstgeschichte, wie sie dem Laien in Bausch und Bogen gelehrt wird, daß sie glauben macht, Paris sei die Hochburg des Barock. In Paris wurde noch in Formen strenger Renaissance gebaut, als in

Italien barocke Freiheit unumschränkt schon herrschte; und nirgend traf die Freiheit des individuellen, sozusagen impressionistischen Barock in der Folge auf entschiedeneren Widerstand, als in Paris. In demselben Jahrhundert, wo in Italien die feste Ordnung der Bauglieder aufgelöst, alles Runde oval, alles Flächenhafte schwellend, alles Gerade geschweift und alles gesetzmäßig Einfache ins psychologisch Vielfache umgestaltet wurde, erprobten Lemercier und François Mansard am Palast des großen Nationalisierers Richelieu, am Palais-Royal, strengere französische Bauformen, erfand Debrosse die edel proportionierten, aber unpersönlichen Fassaden des Luxembourgpalastes und der Kirche St.-Gervais, entstanden wirkungsvoll gruppierte, aber von akademischer Frostigkeit doch auch nicht freie Bauwerke, wie das Institute de France oder die Portes St.-Denis und St.-Martin, schuf Perrault über einem schwer tragenden Sockelgeschoß eben jene strenge Säulenkolonnade seiner Louvrefassade und wurde es bei den Pariser Baumeistern zur Manie, im kleinen die Erscheinung des Petersdoms nachzuahmen oder zu variieren — ein feines artistisches Spiel, das mit dem Bau der Sorbonnekirche begann, in der Val-de-Grâce und vor allem in Hardouin Mansards Invalidendom mit edelstem, meisterlichen Ernst fortgesetzt und hundert Jahre später mit dem Bau des Panthéon erst abgeschlossen wurde.

Nichts kann dann auch charakteristischer sein als das Schicksal des Rokoko, eines Stils, der nun doch wirklich eine französische, ja eine echte Pariser Erfindung ist. Unwillkürlich denkt man hier an das Schicksal der Gotik, die auch in Paris entstand und in germanischen Ländern, im fränkischen Norden, erst ihre höchste Ausbildung erhielt. Diese Parallele liegt nahe, weil das Rokoko der Gotik in vielen Zügen verwandt ist. Freilich: die Gotik ist etwas Großes, Allgemeines, und das Rokoko ist etwas Beschränktes und Besonderes; in ihrer individualistisch romantischen Kunstidee, in den aus einem verwandten Gefühl sich ergebenden Formbildungen gleichen beide Stile sich aber mehr,



Phot. Ad. Braun & Co.

DER INVALIDENDOM



als es dem flüchtigen Blick scheinen mag. Beide sind sie Geistesäußerungen von Zeiten, die ebenfalls in Vielem übereinstimmen. Das mag paradox erscheinen, wenn man nur das Äußere der Jahrhunderte vergleicht; dem tiefer dringenden, auf zufälligen Zeiterscheinungen nicht verweilenden Blick unbefangener Geschichtspsychologie, zeigt sich aber eine große Ähnlichkeit im Fühlen und Wollen. Zur Zeit der Gotik ging in üppiger Fruchtreife eine große Menschheitsepoche dem Ende entgegen, es spielten in die Rauschgefühle gesteigerten Selbstbewußtseins Ahnungen einer neuen, modernen Zeit hinein, und es löste sich eine langsam gewordene Kraft leidenschaftlich spielend in sich selbst auf. Ebenso ging im achtzehnten Jahrhundert die Renaissanceepoche in ästhetischer Überreife ihrem Ende entgegen, während die neue Zeit mit ihren Revolutionsideen zugleich einen seltsamen, Zukunftsahnungen weckenden Flackerglanz verbreitete. Das Rokoko ist nur zur Hälfte eine Dekadenzkunst; zur andern Hälfte ist darin ein prachtvoller Versuch, zu neuer Kraft und zu neuer Formgestaltung zu gelangen. Es ist ebensoviel Anfang darin wie Ende. Zum romanischen Renaissancegeist gesellt sich wieder, wenn auch viel zaghafter, der individualistisch romantisch erfindende fränkische Kunstgeist. Es lebt in dem Stil, der den Namen Louis Quinze wie zum Spott trägt, der aufs Plastische, Motivierende gerichtete germanische Sinn für abstrakte Formsymbolik, wie er der Gotik eigen ist, zuckend wieder auf. In der Knorpelplastik dieses Stils, in seiner temperamentvollen Liniensucht und in seinem ungegenständlichen Motivierungstrieb, in seinem Intellektualismus, der in gestickten Hofgewändern überzierlich einhergeht, taucht ein ganz modernes Empfinden auf. Architekturgedanken unserer Zeit sind in der Ornamentik, wie Goya schon in Watteau und Lancret ist. Wir sehen hier eine Traditionenstätte van de Veldes und des ganzen Formendranges, der im Kunstgewerbe seit einem Jahrzehnt Arbeitsgelegenheiten sucht. Das Rokoko ist nur zum Teil der Stil einer genüßlerischen Hofwelt; er ist ebensosehr die Schöpfung einer Zeit, in der die

Enzyklopädisten lebten und lehrten, ist am meisten vielleicht die Kunst der Rousseau, Diderot und d'Alembert und aller der Männer, die mit kühnem Finger an die Pforte der Zukunft klopften, eine neue Weltanschauung vorbereitend; es ist die Kunst der faustisch grübelnden, skeptisch wissenschaftlichen, atheistisch spottenden Mystiker, die aufs Haar Erscheinungen des gotischen Zeitalters glichen, dieses Zeitalters, in dem das Urbild des aus Erkenntnisdrang frevelnden Königs in Schillers »Taucher«, Kaiser Friedrich der Zweite, beherrschend und als Typus dastand.

Und diese echt französische Kunstform, die nur an den Quellen der Gotik geschaffen werden konnte und die, nach der Herrschaft des romanischen Geistes während der Renaissance, ein Überwiegen des fränkischen Einflusses wieder ankündigt: sie ist bezeichnenderweise in der Pariser Baukunst nicht rein zum Ausdruck gekommen. Auch sie ist, wie die Gotik, im individualistisch empfindenden Deutschland erst architektonisch ausgebildet worden. Nirgend findet man in Paris Bauwerke, die im geringsten den Palastbauten von Würzburg und Bruchsal, den Schlössern in Potsdam, den Jesuitenkirchen in München oder Fulda gleichen; nirgend sind die phantastisch monumentalen Architekturformen des achtzehnten Jahrhunderts zu sehen, wie sie überall, in Salzburg, Wien, Krakau und Augsburg, in Holland und selbst in Spanien zu finden sind. Niemals hat der akademisch vorsichtge Pariser Kunstgeist eine poetische Fülle gewagt, wie sie Einem im Dresdener Zwinger entgegenkommt. Die durch und durch tüchtige, aber nicht bilderreiche Bauweise Hardouin Mansards, die in mancher Beziehung als typisch für Paris gelten kann, weist weniger zu der repräsentativ sinnlichen Jesuitenkunst, zu der kühnen Theatralik des süddeutschen Katholikenbarock hinüber, als vielmehr zu der edlen, puritanisch vereinfachten Protestantenbaukunst, deren kirchliche Denkmale im deutschen Norden zu finden sind.

Meissonier, der geniale Rokokodekorateur, konnte unter der Regierung Ludwigs des Fünfzehnten in einem Entwurf für die Fassade



Phot. Ad. Braun & Co.

ST - SULPICE



der Kirche St.-Sulpice nicht einmal mit zwei groß geschwungenen Silhouettenlinien durchdringen. Über ihn, den Pariser, siegte der italienische Klassizist Servandoni; und so entstand die grotesk monumentale Fassade mit den beiden abgebrochenen Türmen, die Victor Hugo höhnend mit Klarinettenröhren vergleicht.

Konsequent ausgebildet haben die Pariser ihre eigenste Erfindung, den Individualismus des Rokoko nur im Interieur. Dort allerdings auch mit so maßvoller Genialität, mit so pompejanisch phantasievollem Scharfsinn, daß diese Tat bis auf den heutigen Tag einen lebendig fortzeugenden Einfluß übt. Der Franzose ist ja der geborene Ornamentiker, weil ihm der ästhetische Spieltrieb im kleinen so natürlich ansteht. Er bleibt hinter dem Italiener der Renaissance zurück, wo es sich darum handelt, große Wand- und Plafondflächen mit bildlichen Darstellungen von monumentalischer Weltbedeutung zu schmücken; aber er ist einzig, wenn er im intimeren Raum die Wand gliedert, die Füllungen an Mauer und Tür, auf Stein und Holz mit goldenen Ornamenten, mit bunten Arabesken, Emblemen und Blumengehängen leicht und gefällig bedeckt. In solchen Aufgaben beweist er außerordentlichen Takt und Geschmack und innerhalb dieser Eigenschaften eine leichte Freiheit, die ihm zum glücklichsten Zierkünstler macht. Ein genialer Dekorateur ist der Pariser, weil sein Architekturgefühl die Arabeske niemals willkürlich werden läßt und weil seine Erfindungskraft nirgends doch auch von diesem architektonischen Gefühl eingeengt wird. Als Ornamentiker ist der Franzose, was er als Baumeister nur bedingt ist: schöpferisch und erfindungsreich. Wenn die Italiener Europa mit Baugedanken erfüllt haben, so haben die Franzosen des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts es mit Ornament- und Dekorationsgedanken versorgt.

Die Apollogalerie im Louvre, erfüllt von der schillernden Stimmung einer goldenen Pracht, stellt einen Höhepunkt menschlichen Kunstgefühls dar. In diesem herrlichen Saal sind an Wand und Decke überreiche Dekorationsideen angehäuft, ja,

man kann sagen, sie sind darüber ausgeschüttet, wie ein Korb mit Blumen über einen Teppich. Aber dieser Reichtum ist in bewunderungswürdiger Weise organisiert, so daß der Betrachter mit dem Eindruck der Ruhe entlassen wird. Ebenso sind im Innern des Mittelbaues des Versailler Schlosses, das in der Außenarchitektur langweilig ist, alle guten Geister der Raumkunst losgelassen. Man kann sagen: in einer Türfüllung ist dort mehr originales Architekturgefühl als in den unendlich sich dahin dehnenden Fassaden; und in der goldenen Pracht der Galerie des Glaces scheint die schöpferische Phantasie noch heute lebendig zu nisten, während draußen Starrheit herrscht. Vor den leichten Tür- und Wandmalereien Bouchers in Fontainebleau genießt man entzückenden Wohlklang, grüßt Einen eine zarte Anmut, die nur in Paris zu Hause ist und frohlockt ein leichtes Spiel der Sinnlichkeit so übermütig mit dem strengen Formgesetz, daß sich unvermerkt Tanzseligkeit einstellt.

Diese intime kunstgewerbliche Palastkunst des Barock und Rokoko, die man im einzelnen in der herrlichen Möbelsammlung des Louvre so schön studieren kann, konnte in der Folge ganz das Bürgerhaus erobern, weil einerseits der Keim bürgerlicher Modernität in ihrem Repräsentationsreichtum liegt und weil andererseits der Pariser in seinem Hause immer wie bei sich selbst zu Besuch ist. Wie er seine Frau nach Jahrzehnten noch »Madame« nennt und die sich darstellende Courtoisie nie ganz in der Intimität untergehen läßt, so hat er auch im Hause nicht das Bedürfnis der deutschen »Gemütlichkeit.« Er liebt es, mit seiner Menschenwürde Theater zu spielen. Der moderne kunstgewerblich architektonische Stil gewinnt in Paris so schwer an Boden, weil die englisch germanische Heimidee darin dem Wesen des Parisers widerspricht. Er bleibt bei seinem »Louis Quinze«, das die übrige Welt längst wieder hat fahren lassen, weil dieser Stil seiner konservativ ruhigen Art heute noch gemäß ist, weil ihm das Rokoko zum Sinnbild seiner bürgerlichen Wohnungskunst überhaupt geworden ist.



Phot. Ad. Braun & Co.

LOUVRE: GALERIE D'APOLLON



Eben im Augenblicke dieser im Interieur gewonnenen Freiheit und Selbständigkeit zogen sich die Formen der monumentalen Baukunst mehr noch ins Klassizistische zurück. Aus einer Furcht, wie es scheint, zu sehr romantischer Formlosigkeit zu verfallen; eine Furcht, die ein Zeichen des Alters, der Reife, eine Kulturfrucht ist, und auch eine Schwäche. Die Baukunst wurde unter Ludwigs des Sechzehnten Regierung fast puritanisch streng, sie mutet frostig und intellektuell grundsätzlich an, und nur der schärferen Betrachtung wird es sichtbar, daß in dem nach akademischen Regeln gefügten Gemäuer der Geist sinnlicher Grazie noch lebt und, heimlich fast, seine Schmuckformen der erstarrenden Idee einzufügen sucht. Zum erstenmal wurde damals, wenn auch in vornehmster Weise, getan, was unserer Zeit längst zur verderblichen Gewohnheit geworden ist: äußerer Anlaß wurde maßgebend für die Entwickelung der Baustile. Um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts wurde das verschüttete Pompeji entdeckt, nachdem man in Herkulanum schon ein paar Jahrzehnte früher mit Ausgrabungen begonnen hatte. Besonders zwischen 1763—1775 wurden bedeutende antike Reste zutage gefördert. Den Lehren dieser unerwarteten archäologischen Entdeckungen konnte unmöglich eine Gesellschaft widerstehen, die eben begann, alles selbstherrlich subjektive Gestalten durch objektiv denkende Erkenntnis zu ersetzen. Die Archäologie begann leise zur Baukünstlerin zu werden, wie sie zur selben Zeit — der Zeit Canovas und seines Einflusses — skulptural und auch malerisch belebend wurde. Freilich blieb die Architektur in diesem Stadium noch reich an schönen und selbst großen Zügen, weil die Traditionen einiger Jahrhunderte nicht plötzlich verschwinden können, sondern fortwirken, und weil eine künstlerisch veranlagte Nation auch dann noch Wertvolles schafft, wenn sie sich unproduktiven Grundsätzen hingibt. Gerade die akademische Zuverlässigkeit feiert in solchen Zeiten entschlummernder Schöpfungskraft ihre Triumphe.

Zeugnis von einer traditiongesättigten, die Wirkungsgesetze

kennenden Tüchtigkeit geben, zum Beispiel, das reizend zwischen dunkeln Baumkulissen angelegte, in grellem Weiß aus dem Grün hervorleuchtende Schloß Klein-Trianon, die École de Droit, oder das im Innern unendlich öde, im Äußeren aber sehr würdig repräsentierende Panthéon.

In Paris erkennt man erst deutlich, daß auch das Empire keineswegs allein aus der nach Stilgewändern des altrömischen Cäsarismus langenden Drapierungssucht eines modernen Diktators entstanden ist. Was das republikanische Römertum der Revolutionsjahre, was die Kaiserallüren Napoleons dem Empire gegeben haben, ist nicht das Wesentliche. Kunstentwickelungen sind etwas zu Innerliches und Notwendiges, als daß sie von politischen Revolutionen sollten endgültig aufgehalten oder neu begonnen werden können. Sie werden höchstens davon determiniert. Trotz des starken äußeren Kontrastes der sozialen Stimmungen zur Zeit Marie Antoinettes und zur Zeit Napoleons, sind die Unterschiede der aus den beiden Epochen stammenden Bauformen nicht groß. Es ist gewiß nicht falsch, wenn behauptet wird, der Empirestil sei nicht mehr allein eine gewachsene Kunstform, sondern ein Wahlstil; aber es ist falsch, wenn gesagt wird, er sei nichts weiter als das. Zum größeren Teil bezieht sich seine Eigenart sehr lebendig auf die Bauformen des achtzehnten Jahrhunderts und auf eine Jahrhunderte alte Tradition. Sieht man am Étoilebogen, den Napoleon seinem Kaiserbewußtsein auf der Höhe der Champs Elysées mit majestätischen Selbstbewußtsein errichtet hat, von der lebendiger, bewegter und motivenreicher gewordenen Plastik, vor allem von der Rudes ab, so bleibt ein Baukörper, dessen schwere Wucht durchaus auf dem klassizistischen Stil Ludwigs des Sechzehnten hinweist. Und das ist erklärlich. Denn wenn der Baustil den Architekten bildet, so schafft dieser doch schließlich wieder den Stil. Der Baumeister des Empire, im besonderen auch Chalgrin, der Architekt des Étoilebogens, hatte aber seine Lehrjahre noch vor der Erstürmung der Bastille absolviert. Das Talent, das von der Zeit



Phot. Ad. Braun & Cie.

DAS PANTHEON



einmal in eine bestimmte Richtung gelenkt worden ist, hält am Erlernten fest und sucht es den Forderungen sich wandelnder Bedürfnisse anzupassen. Und das Moderne gelingt ihm dann um so besser, je fester es auf dem Boden einer sicheren Tradition steht.

So erklärt es sich, daß, neben dem Archäologischen und Künstlichen und neben der Tradition, im Empirestil mancher Keim moderner Gesinnung enthalten ist. Es zeigt sich, daß die Architekten unserer Tage so gern auf diesen Stil zurückgreifen, weil es ihm gelungen ist, wertvolle Traditionen über die Kluft der Revolution hinüber in die neue Zeit zu retten und die autokratische Bauform demokratisch zu machen, trotz cäsaristischer Allüren.

Wie das geschehen ist, erkennt man in Paris an zwei Punkten, und es wird Einem das Erkennen zu den schönsten Genüssen, die diese kosmisch reiche Stadt bieten kann: vor den Grabmalen auf dem Père-Lachaise und auf den Straßen, vor den Fassaden der typischen Pariser Wohnhäuser.

Vom Père-Lachaise war in den letzten Jahren oft die Rede. Immer aber nur, wenn vom Totendenkmal Bartholomés, das vor nicht langer Zeit in der Hauptallee dieses Riesenfriedhofes aufgestellt worden ist, gesprochen wurde. Dieses Monumentes wegen fuhr auch ich eigentlich nur hinaus. Mir war oft gesagt worden, dieses vielgerühmte Produkt der so problematischen modernen Denkmalsplastik könne nur auf dem Kirchhof, nur an der Stelle, wofür es gedacht ist, ganz gewürdigt werden. Da Bartholomés Werk vor einigen Jahren in der Dresdener Kunstausstellung zur Achtung wohl nötigte, einen tieferen Eindruck aber nicht hervorrufen konnte, war ich einigermaßen zu sehen begierig, ob die Placierung von solchem Einfluß sein könne.

Der endliche Anblick des Denkmals gehörte aber zu den wenigen Enttäuschungen, die Paris mir brachte. Das Werk, wie es quer der Hauptallee vorgelagert worden ist, wirkt überhaupt nicht. Sogar die etwas theatralisch banale Mystik, die man damals doch

im Hauptsaal der Dresdener Ausstellung empfand, verflüchtigt sich im Plainair des offenen Raumes; das Denkmal ist so unglücklich placiert, daß es noch verliert, was ihm im geschlossenen Raum nicht abzusprechen ist. Es sind grundsätzliche Fehler begangen worden. Was in Dresden die Stimmung schuf, war der Umstand, daß der Betrachter tief unten stand, daß er emporschauen mußte, wie zu einer Tempelfront, und daß so die Mächtigkeit der getürmten Masse schon ein Gefühl der Monumentalität erzeugte. Das Nischendunkel, wohinein die beiden Gestalten schreiten — eine wirkungsvolle malerische Idee, die aber paralysiert wird durch die darunter angebrachte Gruppe der Toten, weil durch diese das Geheimnisvolle, Ungewisse und alle sich daran knüpfenden Empfindungen, die das undurchsichtige Dunkel erwecken soll, in platter Weise aufgelöst werden, weil der Raumkünstler hier zum Zeitkünstler geworden ist, indem er eine Folge von Zuständen nebeneinander in der gleichen Fläche gezeigt hat, und weil ein Geheimnis, dessen Lösung zugleich dargeboten wird, keinen Reiz mehr üben kann —, das Dunkel der Nische also ließ in Dresden immerhin die schaurigen Räume eines lichtlosen, geistbelebten Tempels, ließ die Korridore der Unendlichkeit ahnen. Solche Empfindung ist dem Bartholoméschen Denkmal aber auch durchaus nötig, wenn es wirken soll. Es war darum erforderlich, das Werk erhöht so aufzustellen, daß es, am Ende einer Zypressenallee etwa, dem Auge zu etwas ganz Dominierendem und Monumentalem würde, daß es als Eingang zu einem Unbekannten, als die Vorderfront des Tempels aller Lebensmysterien wirkte.

Auf dem Père-Lachaise ist das Denkmal nun aber als eine Stufe benutzt worden, ist der terrassenförmig ansteigenden Hauptallee als eine Terrassenwand eingefügt worden, dergestalt, daß sich der Hauptweg vor ihm gabelt und zu beiden Seiten dann hoch darüber hinausführt, zu weiteren Terrassen hinauf und zu der den Hügel bekrönenden Kapelle. Dem Kommenden scheint das Denkmal darum nichts zu sein, als ein der Hügelwand ein-



KLEIN TRIANON, VERSAILLES



gefügtes Relief, eine verzierte Riesenstufe. Die Öffnung, wohinein die beiden Hauptgestalten schreiten, ist nicht im geringsten dunkel, sondern erscheint als dumme, leere Nische. Wenn sie aber wirklich als Stollen so tief in den Berg getrieben würde, daß die Reflexe des offenen Tages darin ertrinken und sie schwarz erschiene wie die Nacht, so könnte der Todesgang der Beiden starke Empfindungen doch nicht auslösen, weil sie ja nur — in der Tat: nur! — in die Erde hineingehen, zu den Würmern, ins Raumlose, Massive in das von keiner Phantasie Vorzustellende und belebt zu Machende, statt in einen von einer stark wirkenden Architektur künstlerisch zu imaginierenden Raum, der selbst als Nichts noch architektonisch vorgestellt wird. Symbolwirkung konnte nur die Architektur auslösen; was jetzt erzeugt wird, ist bestenfalls Naturalismus. Aufs äußerste wird die Desillusionierung dann aber getrieben, weil hoch über dem Denkmal die einfach würdige Kapelle den Heraufschreitenden grüßt und durch ihre zum Blickpunkt werdende Lage schon das Auge gewaltsam auf sich zieht und festhält. Bartholomés Denkmal sinkt zur Bedeutung eines sehr schön verzierten Kellereingangs herab. Das Gefühl sträubt sich erfolgreich vor der Vorstellung düsterer Todesmysterien, weil dem hochgerichteten Blick — und das Auge sucht stets die Höhe —, das heiterste Tagesbild: eine Architektur, grüne Bäume und ein fröhlich blauender Himmel sich darbietet. Das natürliche Gesamtbild erdrückt mitleidslos die akademisch tüchtige Ausgeburt einer Atelierphantasie, und der gute Geschmack wünscht an Stelle des bedeutungsbeschwerten plastischen Werkes eine grüne Rasenfläche, damit die Freude am Ganzen nicht durch den Sonderanspruch einer Aufmerksamkeit heischenden Plastik gestört werde.

Nein, Bartholomés Totendenkmal wegen braucht man nicht in den fernen Osten von Paris hinauszufahren. Aber es werden die Stunden auf dem Friedhof in anderer Weise zu einem Erlebnis, das sich unverlierbar dem Reisenden einprägt.

Während ich die Feder niederlege, um die Gedanken auf jene

Morgenstunden zu richten, umrauscht mich gleich wieder die große, feierliche Friedhofsstimmung. Die Erinnerung wandelt mit staunender Andacht durch die schluchtartig tiefen und engen, phantastisch gekrümmten Gräberstraßen, steigt von Terrasse zu Terrasse, hoch am Hügel der Toten empor, eng immer umgeben von Totenmonumenten, deren jedes ein Tempelchen, ein kleines, aus gewachsenem Stein ernst gefügtes Grufthaus ist, irrt mit glückseliger Bangigkeit im Schatten hundertjähriger Bäume, die dicht den ganzen Berg bewalden, und blickt durch die Lücken des Gezweigs hinab auf das in seiner Morgenarbeit rauchende und hämmernde Paris, auf die gewaltig sich dehnende, vom Sonnennebel der Frühstunden phantastisch verschleierte Hauptstadt der Welt. Ein Wald von Architektur und Vegetation ringsum; fast, als befände man sich zwischen den Resten einer in der Wildnis des Urwaldes verfallenden Majastadt. Die Grabmonumente, Kapellen und schwer überbauten Gewölbe säumen alle Straßen, Wege und schmalen Pfade mit streng edlen Kunstformen. Man fühlt sich in diesem steinernen Gräbergarten unter grünen Baumgewölben, wie in dem Freiluft-Architekturmuseum einer ganzen Zeit.

Wirkt die Stimmung dieses Begräbnisplatzes so stark auf den protestantischen Nordländer, weil er Friedhofspoesie fast nur noch auf den kleinen Kirchhöfen seiner Dörfer findet und von einer Kultur der Grabstätten im höheren, architektonischen Sinne kaum etwas weiß? Wenn irgendwo, so spürt man es auf dem Père-Lachaise, daß die Voraussetzung für eine groß geartete Sakralkunst, wovon die Grabmalskunst ja ein Zweig ist, eine allgemein herrschende, organisierende und bestimmte Kulturformen prägende Religion ist. Der Protestantismus ist eine solche Macht nie gewesen. Denn er ist weniger eine selbständige Religionsform als ein organisierter Protest gegen überlebte religiöse Formeln, ist die Vorstufe der modernen individualistischen Weltanschauungslehre, die eine Gemeinde nicht kennt. Bis heute hat sich der Protestantismus nicht schöpferisch im eigentlich Reli-

giösen, das heißt im Synthetischen erwiesen, sondern nur als Werte schaffend in den Fragen des Moralischen, Sittlichen und Sozialen: als kritische Energie. Er ist nicht phantasievoll. Für seine, von allem Bildwerk befreiten Kirchen hat er eigene Bauformen nicht gefunden und sich darum mit mühsam nüchtern gemachten Bildungen der katholischen Baustile begnügen müssen; und eben weil ihm die selbständige Sakralbaukunst fehlt, hat er auf seinen Kirchhöfen eine charaktervolle Grabmalskunst ebenfalls nicht hervorbringen können

Auch ein protestantischer Kirchhof kann poetisch sein. Wenn die schief gesunkenen Kreuzchen und Täfelchen, von hohen Stauden überwuchert, aus einer reizenden Wildnis von Blumen bescheidentlich auftauchen, wenn die schweren Grabplatten von dunklem Efeu geheimnisvoll dicht übersponnen sind, wenn die teuren Toten im Schatten duftend blühender Linden ruhen, unter roten Heckenrosen und den weißen Dolden des Holunders, wenn sich Schmetterlinge auf den weißen Sternblumen wiegen und die Bienen unaufhörlich im Sonnenschein den Klee durchsummen. Aber das ist Naturpoesie, vertieft durch Gedanken an die Bedeutung des Ortes. Wo die Architektur auf unsere protestantischen Kirchhöfe dringt, wo Wohlhabende sich Gewölbe mauern oder Denkmale bauen lassen, da wird diese Poesie in den Grund vernichtet durch eine unsagbar unkünstlerische Unkultur. Auf unsern Stadtkirchhöfen mit den frostigen Granitobelisken und Marmorkreuzen, mit Grabgewölben, die nur aus einer Scheinfassade bestehen und die leere Rückseite mit brutaler Nacktheit unanständig der Straße zukehren, mit geschmacklosen Tafeln, worauf konventionelle Phraseologie ihre Goldbuchstaben prägt und mit schematisierten Gartenanlagen, ist die Kunst ebenso wenig heimisch, wie sie es in den Straßen unserer Großstädte ist. Die Monumentalbaukunst der Zeit spiegelt sich im kleinen immer ab in der Friedhofsarchitektur. Besonders klar sogar, weil auf dem Kirchhof jede Form ins abstrakt Darstellende, zum zwecklos Schmückenden emporwachsen muß, wenn den

ideellen Forderungen des Ortes genug getan werden soll. Diese Idealisierung durch die Befreiung von allem roh Zweckmäßigen ist aber nur möglich, wo geistige Bedürfnisse dem Architekten Forderungen stellen, wo ein sozial religiöser Wille nach einem Gehäuse verlangt, das ein Symbol ist. Der Protestant hat keine Grabmalkunst, weil er nicht weiß, was er seinen Toten sagen soll. Er hat ihnen nichts zu bieten als die kalte, feuchte Erde, das vage Dunkel und eine ratlos weinende, bildlose Vorstellung von der Auferstehung.

Anders der Katholik. Er begnügt sich nicht, seinen Toten ein Kreuz zu errichten und sie dann liegen zu lassen; er baut ihnen ein Haus, einen kleinen Erinnerungstempel. Dort hängt er liebe Erinnerungszeichen auf, bringt Spruchbänder und Kränze herbei, zündet Kerzen an und stellt einen Betschemel auf. Alljährlich kommt er an bestimmten Tagen, allein oder mit Freunden und Priestern und bringt seinen lebendigen Toten Seelenmessen dar. Er kommt nicht zum Grab mit Spaten und Gießkanne als Gärtner, sondern mit Weihgeschenken und mit dem Rosenkranz als Beter. Wo der Protestant heimlich, hinter Hecken sich duckend, damit der Nachbar nicht das Falten seiner Hände sieht, ein ratloses Gebet wortlos murmelt, da schließt der Katholik sich in einem Grabhaus ein, hinter bunten Fenstern und beim Kerzenlicht, und fällt inbrünstig auf die Knie. Er belebt das Grabmal durch Zeremonie. Ihm ist der Friedhof eine Kultstätte wie die Kirche, und darum allein wird sie ihm auch zu einer Kulturstätte der Kunst. Mag heute auch Vieles im katholischen Friedhofskultus erstarrter Konventionalismus geworden sein: was an lebendiger, symbolischer Handlung übrig bleibt, genügt immer noch, daß die Grabmalskunst nicht so schmachvoll entartet, nicht so freudlos industriealisiert wird, wie es im protestantischen Norden längst geschehen ist. Es ist die Einheit von Idee und Form, die Kunst gewordene Synthese von Leben und Tod, was auch auf dem Père-Lachaise den Besucher ergreift. Eine ganze Zeit offenbart sich dort in reinen Bauformen,

EIN TEIL DES PÈRE LACHAISE



weil sie sich auf religiösen und architektonischen Konventionen gleichermaßen stützen konnte. Dieser Kirchhof ist in Wahrheit eine grandiose Denkmalstätte der Tradition, ist ein Museum unter blühenden Bäumen, hoch über dem Dunst des Werktages, und doch rings umflossen vom ruhelos pochenden Leben.

Der Père-Lachaise ist im wesentlichen eine Schöpfung der Empirebaukunst. Er wurde im Jahre 1804 von der Stadt angelegt, und es haben die Bauformen der nächsten Jahrzehnte seinen architektonischen Gesamtcharakter so fest bestimmt, daß die Auflösungssymptome der neuen Zeit dem Stil des Ganzen nichts mehr anhaben können. Denn auch in dem konservativen Paris beginnt die Grabmalarchitektur neuerdings die bewährten Überlieferungen zu verlassen. Man strebt mehr einem skulptural schmückenden Individualismus zu und setzt damit, wie überall, an Stelle einer geschlossenen Monumentalkunst das subjektivistisch anarchische und physiognomielose Vielerlei. Seit die Baukunst entartet, dringt der Bildhauer in den Kirchhof, zeigt spezialisierend Porträtskulpturen der Verstorbenen und schafft eine Bildnisgalerie, wo sonst eine Gräberstadt war. Auch das Empire hat auf dem Père-Lachaise Bildhauer zu beschäftigen gewußt. David d'Angers ist mit einem Lebenswerk beinahe vertreten. Wenn damals aber der Bildhauer ein Diener noch des Architekturgedankens war, so will er jetzt Alleinherrscher sein. Auf dem Père-Lachaise steht diesem künstlerischen Mißverstand freilich kein großer Raum mehr zur Verfügung; und darum ist dort von den neuen Ideen, die mehr auf kalten Kunstbegriffen als auf sozialen Kunstgefühlen basieren, nicht viel zu befürchten. Die große nachklingende Stimmung geht in diesem Totengarten gerade von dem Unpersönlichen der einzelnen Grabmale aus; denn das Zurücktreten des Einzelnen garantiert erst die bedeutende Wirkung des Ganzen. Die reinen Architekturformen in dem gleichmäßig grauen Sandstein geben in ihrer kühlen Abstraktion eine wunderbar schauervolle Stimmung des Transzendentalen. Und daß diese Stimmung nicht drückend, sondern

siegreich schön wird, dafür sorgen Frühling, Sommer, Herbst und Winter, die mit all ihren Wettern Farben des Lebens über die Starrheit der Kunst breiten.

Die reine Architekturform ist, wie andererseits die Musik, die eigentliche Kunst des Todes, weil sie nicht Bezug zu irgend welchen Gegenständen hat und a priori Ewigkeit in sich trägt. Und gerade der kühle puritanische Ernst der Empireformen paßt gut für den Friedhof. Das herb Antikisierende darin erhöht den Eindruck tempelartiger Feierlichkeit; das ganz Unnaturalistische, ja Unsinnliche der einzelnen Bauglieder hält die Empfindungen des Betrachters immer in Distanz. Die kalte Nacktheit der Kurven, die strenge Seelenlosigkeit der Palmetten, Kränze und Gehänge, die spröde Keuschheit der Profile und die würdevolle Schlichtheit der Silhouetten: alles wirkt mit, im Sinne einer gesteigerten Friedhofsstimmung und erhöht das Gefühl monumentaler Festlichkeit. Befreit vom Einzelnen schweift das Auge über den unendlichen Gräbergarten dahin, den Hügel entlang, und es fügen sich ihm Bilder von höchster malerischer Pracht. Eine Welt der Romantik öffnet sich in diesen steinernen, grünenden Irrgärten; nicht der weibischen Schwärmerei, sondern dem Gedanken, der in das Geheimnis des Lebens und des Todes hineinzublicken sich sehnt.

Die Stunden werden Einem symbolisch auf diesem Friedhof, wo sich der letzte lebendige Baustil der Geschichte ein Grabmal gesetzt hat. Und während das Herz emporschwillt, ernst bewegt von der unaufhörlich klingenden Musik der Kunstform, liest das Auge Namen, die der Weltgeschichte des Geistes unverlierbar angehören. Schauernd in der still großen Atmosphäre des kunstverklärten Todes wirkt der Gedanke, neben Gebeinen der Unsterblichen, die hier bestattet oder hierher überführt worden sind, zu stehen, mit fast drückender Gewalt. Chopin, Bellini, Boïeldieu und Cherubini, David, Gros, Géricault, Daubigny und Delacroix, Molière, Lafontaine, Daudet, Béranger, Beaumarchais, Balzac und Börne, Thiers, die Rachel und Laplace: Namen



GRABDENKMALE VOM PERE LACHAISE



solchen Klanges liest man an den Wegen und die Erinnerung an sie, an ihre lebendigen Werke und an die Zeiten, die sie mit dem Schlüssel ihres Geistes uns aufgeschlossen haben, belebt die mächtige Gräberstätte, so daß Einem ist, der Geist der Geschichte schritte sinnend unter den lenzlich mild wehenden Bäumen einher, als hielte die Ewigkeit Zwiesprache mit sich selbst.

Ich sitze am Wegrand, an eines dieser schönen Grabmale gelehnt; hinter den Büschen murmelt die Stimme eines Priesters im Kreise einer Trauergemeinde fromme Sprüche. Zwischen dunkel rahmenden Monumenten hindurch fällt der Blick abwärts auf die Stadt des lebendigsten Lebens. Ein dumpfes Brausen, ein drohendes Murren steigt daraus empor zu dieser Stadt des Todes. Siegend, wie ein Fels der Ewigkeit, reckt sich der mächtige Friedhofshügel hinauf über die Unrast von drei Millionen Wollenden, Hoffenden und Lebenshungrigen. Und so sitze ich im vergessenen Winkel und lasse mich belehren von den Toten über das Leben. Alle ringsum flüstern sie aus ihren Gräbern, was sie waren, was sie faustisch erstrebten, wie sie ihre Stimme im Wettgesang des Lebens haben erschallen lassen und wie sie alle auf ihre Weise Gott geliebt und der Natur gehorcht haben. Im Rauschen des Windes singt die Stimme der Menschheit, im Flirren der warmen Maisonne, zwischen Gezweig und Gestein, rüstet sich der Wille zum Leben in tausendfacher Gestalt zur Auferstehung, und rings im kühlen Duft des Morgens, dem der Frühling in all seiner Glorie über Nacht entsprossen scheint, wirkt mit machtvoller Stille die Allgewalt, die das Leben erweckt, um es zu töten, und die tötet, um neues Leben zu erschaffen.

Eindrücke eigener Art gibt auch die Stadthausarchitektur, wie sie in der Empirezeit festgelegt worden ist. Sie erst verleiht den vielen Monumentalbauten aus allen Jahrhunderten der französischen Baugeschichte die rechte Folie. Die über die ganze Stadt verbreiteten edlen Fassaden der Wohnhäuser erst bereiten das

Niveau und geben der künstlerischen Stimmung der Stadtbilder die Grundlagen. Im Wechsel der Einzelerscheinungen ist die uniforme Stadthausarchitektur die Konstante; auf sie wird man immer wieder zurückgewiesen. In den Straßen, vor den endlosen Fluchten gleichgearteter Wohnhäuser, im Anblick einer ganz allgemein gewordenen Kultur der Nutzbaukunst ersteigt die Bewunderung für die im Konservativismus so schöpferische Art des französischen Volkes einen Höhepunkt.

Wenn der Empirestil in Paris durch diese Wohnhausarchitektur vor allem unsterblich geworden ist, so verdankt er es, neben der ihm innewohnenden Bildungskraft, einem genialen Bauherrn: Napoleon dem Ersten, dem revolutiongeborenen Helden, dem Volkskaiser, der mit großem Sinn zum erstenmal das aus einer Aristokratenkunst Hervorgegangene auf die Bedürfnisse einer sich demokratisierenden Großstadtbevölkerung anwandte. Was Ludwig der Vierzehnte für die repräsentative Palastbaukunst bedeutet, das ist Napoleon für die bürgerliche Wohnhausarchitektur geworden. Indem er als absolutistischer Bauherr das Problem der Stadthausgestaltung löste und für ganze Straßenzüge die Uniformität befahl, nahm er helläugig vorweg, worum sich das führerlose Bürgertum unserer Tage vergeblich immer noch bemüht. Seine Tat ist wahrhaft groß, weil sie ganz modern, ganz lebendig und aus dem Geiste des Notwendigen gedacht ist.

Dem typischen Pariser Stadthaus sieht man es an, daß es seit langem schon Großstadtcharakter hat. Es ist nichts Parvenühaftes darin, nichts eilig Emporgetriebenes und krampfhaft Konstruiertes. Eine alte Tradition hat diesem Haus Grundriß und Aufriß bestimmt, hat es solide gemacht und bewahrt es jetzt vor Entartung im falschen Schein. Seine schlichte Vornehmheit, die ihm fast das Aussehen von Adelshotels gibt, drückt eine Würde aus, die die Bewohner wirklich fühlen. Wäre das nicht der Fall, so wäre einer anders gearteten Nachfrage auch in Paris sicher das Angebot des modernen Bauunternehmertums gefolgt. Diese distinguierte Einfachheit der uniformen Fassaden-

DIE RUE RIVOLI



bildung unterscheidet sich von den argen Erscheinungen einer jüngeren Großstadtarchitektur nicht in Einzelheiten, sondern grundsätzlich. Freilich finden sich hier und dort an den Boulevards auch in Paris Beispiele jener parvenühaften Bauweise, wie man sie an den Ringstraßen Wiens, im Westen Berlins als das Typische sieht; aber es bleiben Ausnahmen.

Will man sich eine Vorstellung machen von dem Gesamteindruck, so stelle man sich lange Straßen und weite Plätze in einer Wohnhausarchitektur vor, wie sie etwa in Berlin am Ende des achtzehnten Jahrhunderts Geltung hatte. Diese Stadtarchitektur der Zopfzeit sah in ihrem feinen Putzstil, mit spärlichen Gesimsen, durchgehenden Pilastern und dem doppelt gebrochenen Ziegeldach allerdings ganz anders aus als die der Pariser Wohnhausfassade; aber sie war dieser gleich an vornehmer Zurückhaltung, an edler Sachlichkeit und im Verzicht auf allen falschen Schein. Hat man in Berlin diese schöne Form selbstbewußter Großbürgerlichkeit längst verlassen zugunsten einer beschämenden Unechtheit, so ist der Pariser bei seiner Form aus dem Anfang des neunzehnten Jahrhunderts stehen geblieben, weil er an ihr hat, was er braucht, und weil seinem Selbstgefühl das Neue nicht lockt, nur weil es neu ist.

Das heute schon konventionell gewordene Pariser Stadthaus ist ein Gebäude mit glatter Vorderfront, erbaut in dem feinen, silbrig grauen Sandstein, der seit Jahrhunderten aus dem Boden gewonnen wird, worauf Paris steht. Die Fassade ist gegliedert in drei horizontal deutlich geschiedene Teile. Der untere Teil enthält das Erdgeschoß mit Läden und Geschäftsräumen und einen niederen Zwischenstock, worin auch Geschäftsleute, wie Barbiere, Restaurateure, Hausindustrielle u. s. w. ihr Gewerbe betreiben; der mittlere Teil enthält über einem kräftig trennenden Gesims das Hauptstockwerk, die erste Wohnetage und das etwas weniger hohe zweite Stockwerk; die dritte Etage, wieder über einem stark ausladenden Gesims angeordnet, füllt den dritten Teil der Fassade. Doch tritt dieses Stockwerk etwas zurück,

so daß in der ganzen Länge des Reihenhauses Platz für eine balkonartige Galerie entsteht. Das Dach endlich erhebt sich hoch und mit starker konvexer Krümmung darüber als Mansardenanlage, mit vielen hohen Schornsteinen, wie die Kaminheizung sie erfordert. Die nach innen sich öffnenden Fenster reichen bis tief auf den Fußboden und sind überall in Brusthöhe mit einem fein profilierten Metallgitter versehen, das ein wenig aus der Fassade vorspringt und dieselben Formen aufweist, wie das Metallgitter, das die eben erwähnte Galerie der dritten Etage schlicht, aber im kräftigen Tempo abschließt. Dem unteren Teil der Fassade, also dem Erdgeschoß mit dem darüberliegenden Zwischenstock, sind sehr häufig Kolonnaden vorgelagert, wodurch die Trennung der Geschäftsräume von den Wohnetagen noch deutlicher gemacht wird. Es ziehen sich diese Kolonnaden straßenweit oft vor den Ladenfenstern, an den uniformen Hausfronten entlang dahin.

Betrachtet man das Ganze, so läßt sich nicht leicht etwas Schlichteres und doch Vornehmeres denken. Die Verhältnisse und Profile sind als Ergebnisse einer alten Baukultur sehr edel durchgebildet. Die graue Farbe des gewachsenen Steins saugt das Licht mit offenen Poren ein und wirft es weich zurück jeden Luftton willig abspiegelnd und die Farben des Lichtes mit seinen Lokaltönen wie mit silbrig feinen Farben mischend. Architektonisch belebt wird die Fassade nur durch eng gereihte Metallstäbe der Fenster- und Balkongitter, durch das geistreiche Gesimswerk und durch etwas grecartiges Ornamentwerk. Aber diese Einfachheit ist adlig, weil sie durchaus musikalisch durchgebildet ist.

Das eigentlich Bedeutende ist nun aber, daß diese Fassade in der ganzen Stadt uniform auftritt. Nicht nur dort, wo Napoleon der Erste die Häuser der Rue Rivoli kilometerlang in absoluter Gleichmäßigkeit hat aufführen lassen — als ein Autokrat, der einmal mit Bürgerhäusern, anstatt mit Schloßarchitekturen repräsentieren wollte — sondern überall auch, wo immer Privatbau-

DAS THÉATRE FRANÇAIS



meister dem Wohnbedürfnis Mietshäuser gebaut haben. In der Gegend des Park Monceau, am Trocadéro, im Viertel St.-Germain, auf der Place de la République, im fernen Osten sogar, wo die Armut wohnt: überall begegnet man den gleichen Bauformen. Die schönen Fassadenarchitekturen werden so zum Orgelton, zum Ruhenden im Melodiengebrause des Straßenlebens. Unter dem dritten Napoleon ist das in der Empirezeit Erdachte getreulich noch fortgesetzt worden. Bei so riesigen Durchbrüchen, wie sie in den fünfziger und sechziger Jahren in Paris stattfanden, wäre in jeder neuen Großstadt notwendig eine formlose Parvenüarchitektur entstanden; in der Hauptstadt Frankreichs sind selbst damals die erprobten Typen beibehalten worden und dieses richtige Gefühl für die Notwendigkeit, die moderne bürgerliche Großstadtarchitektur uniform zu denken, macht Paris am meisten zu einer modernen Stadt.

Denn diese Uniformität ist ein ganz moderner, ganz lebendig notwendiger Gedanke. Nun ist es zweifellos, daß der Befehl eines Fürsten diesen Gedanken sehr entschieden gefördert hat; und ebenso zweifellos ist es, daß ein selbständiges Bürgertum, das als Masse ja nie das klare Bewußtsein eines mächtigen Einzelnen haben kann, nur schwer oder nie zu einer Konvention gelangt, worin alle subjektivistischen Sonderwünsche zugunsten eines nivellierenden Stilgedankens zurücktreten. Aber es ist doch eines der schönsten Zeichen des konservativ sie fügenden Gemeinschaftssinnes der Franzosen, daß das von Napoleon Eingeleitete so konsequent und so großen Stils fortgeführt werden konnte. Tendenzen zur Uniformierung der Stadthausarchitektur sind auch in Berlin vorhanden. Das ist vor allem in den neuen westlichen Stadtteilen deutlich wahrnehmbar. Der überall aus verwandten Bedürfnissen, aus Raumausnutzung, Baubeschränkung und Baupraxis sich ergebende gleichartige Grundriß führt bei Häusern mit Wohnungen gleichen Mietspreises zu nahezu gleichartigen Fassadenformen. Das ist vor allem sichtbar, solange die Häuser noch im Rohbau, ohne die willkürliche Gipsornamentik

dastehen. Dieses Instinktive aber bewußt auszubilden, dazu fehlt in Berlin sozusagen die rechte Instanz; der Wille ist da, aber nicht die Fähigkeit, nicht die Tradition, nicht der Mut zur Beschränkung. Und nicht die eingeborene akademisch konservative Neigung.*) Darum hätte selbst ein Napoleon in Berlin nicht ausrichten können, was ihm in Paris so glänzend gelungen ist. Was er in der Rue Rivoli tat und was sein abenteuerlicher Neffe sogar getreulich fortsetzte, war ganz pariserisch. Darum wurde es so folgenreich.

Auf halbem Wege sind die Pariser freilich trotzdem stehen geblieben. Sie haben in bewunderungswürdiger Weise die Fassade uniform ausgebildet, aber sie haben sich nicht um die Konsequenzen sozialer Natur gekümmert, die aus dieser Tat zu ziehen sind und eines Tages gezogen werden müssen. Das Charaktervolle ist bei ihnen ein Äußerliches, etwas Dekoratives geblieben. Sollte es möglich sein, daß den Bewohnern der modernen, der amerikanisierten Großstadt einst die Uniformität gelingt, so wird diese notwendig umgekehrt, von innen nach außen entstehen. Das soziale Bedürfnis wird dann bilden, nicht das ästhetische. Und darin wird dann noch etwas Größeres liegen.

Die Idee der Uniformität enthält nämlich wichtige Hinweise auf eine längst notwendige Bodenreform; in ihr äußert sich eine Tendenz, viele Einzelhäuser in Baublocks einheitlich zusammenzufassen und diese äußerliche Einheit dann zu einer inneren zu machen, indem das wirtschaftliche Leben innerhalb der Gebäudekomplexe genossenschaftlich organisiert wird. Der Gedanke äußerer Uniformität zu Ende gedacht, das heißt: gemeinsame Küchen, Spielsäle für die Kinder, Festräume, Lesezimmer, Gartenhöfe, kurz das genossenschaftlich organisierte Gemeinschaftsleben eines Mieterverbandes innerhalb einer zweckmäßig bebauten Parzelle; und diese innere Uniformität nach außen projizieren

---

*) Näheres darüber findet man in meinem Buche »Die moderne Baukunst« Verlag J. Bard, 1907.



Phot. Ad. Braun & Co.

PALAIS DU TROCADÉRO



heißt: charaktervolle, einfache Bauformen, Zusammenfassung der Häuser zu Gruppen, Monumentalität, Verbannung alles individualistischen Scheines und klarer Rhythmus.

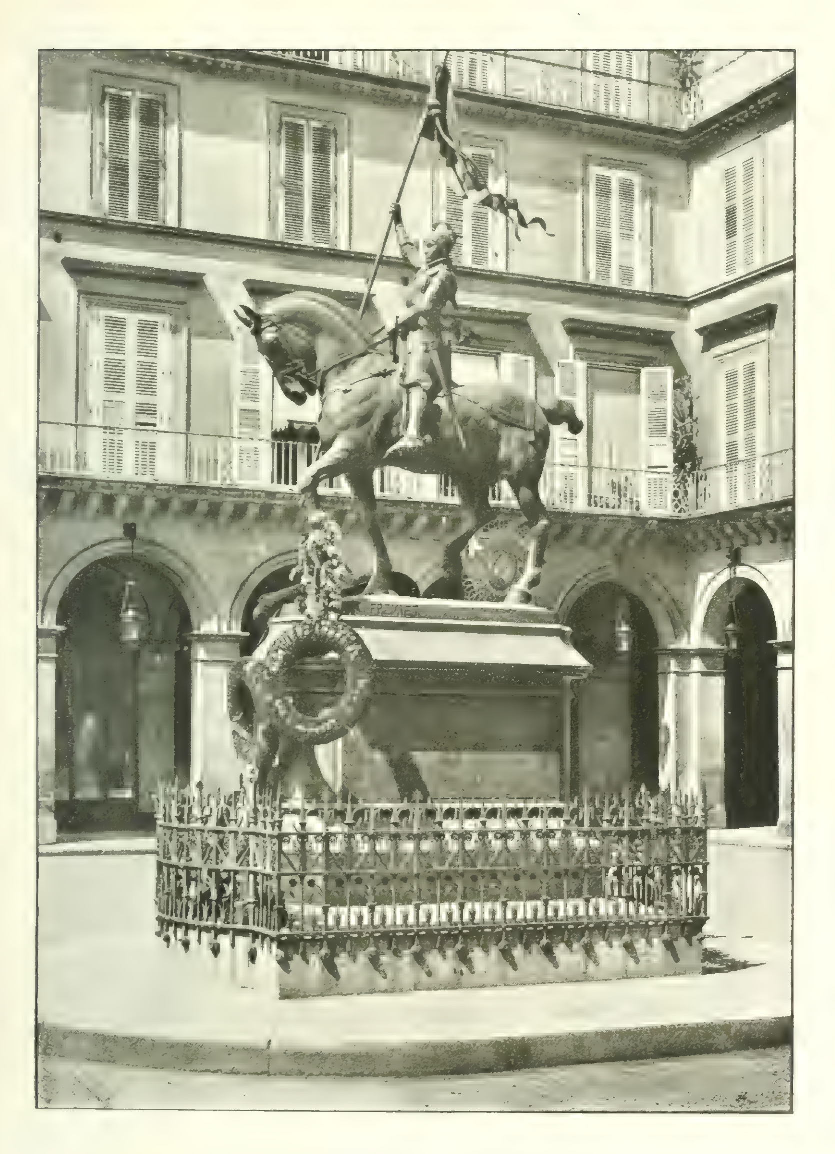
Soweit sind die Pariser nun in keinem Falle, wie es scheint, gelangt. Sie haben nur die Hälfte: die im wesentlichen uniforme Fassade, ja den uniformen Baublock. Aber dieser äußeren Einheit entspricht nicht eine innere. Denn hinter den Fassaden, in den Grundrissen, sind die Willkür und der Zufall am Werk. Das zeigt sich schon darin, daß die Baublöcke nicht für eine planmäßige Bebauung von vornherein abgegrenzt werden, sondern daß sie sehr oft nur Plätze sind, die bei den vielen Straßendurchbrüchen übrig bleiben. Die seltsamsten Grundrißbildungen ergeben sich daraus: Dreiecke, unregelmäßige Figuren, die jeder rationellen Grundrißlösung spotten oder winzige Flächen zwischen drei Straßen, die kaum Raum für eine Wohnung in jeder Etage lassen, so daß der Architekt alle Räume an die Straßen legen muß. Die französischen Architekten sind infolgedessen sehr geschickt, Schwierigkeiten zu umgehen, und sie verstehen es, als Grundrißkünstler geistreich zu sein wie Wenige; aber sie haben nicht Gelegenheit, im großen das Soziale ihres Berufes auszubilden. Es ist hier wieder am Platze, auf das Gesetz des Lebensdualismus hinzuweisen, wovon schon öfter die Rede war. In England, Amerika und auch in Deutschland schon bemüht man sich mit jedem Jahr energischer um das Großstadthaus als um ein soziales Problem, um die innere Organisation seines Wesens, während wenig für eine würdige Außenarchitektur geschieht; Paris besitzt dagegen eine bewunderungswürdige, uniforme Fassadenarchitektur, während vom Interesse an einer inneren, sozialen Regelung des Wohngedankens sehr wenig zu spüren ist. Halbheit also hier und dort.

Das Faszinierende in Paris ist es aber, daß man die Halbheit dort nicht spürt. Es wird eine innere Harmonie vorgetäuscht, weil eine äußere vorhanden ist. In vornehmer Gleichmäßigkeit ziehen die Fassaden sich straßauf und straßab dahin. Die

edle Uniformität gibt die Empfindung der Reinlichkeit; man sieht nicht wild zerklüftete Silhouetten, sondern einen stillen Rhythmus. Diplomatisch zurückhaltende Würde, eine steife, zierliche Eleganz ist in dieser Stadthausarchitektur. Sie scheint die Geräusche zu dämpfen, weil sie selbst nicht rasselt und schreit.

Paris könnte häßlich sein, trotz der Notre-Dame, trotz des Louvre und anderer historischer Prachtbauten, trotz seiner Gärten und Straßen; daß es so schön, so vornehm und gastlich ist, verdankt es vor allem seiner edlen Stadthausarchitektur. Sie ist es, die der Stadt gute Wände gibt, edle Hintergründe, vor denen sich das unruhevolle Leben überall bildhaft und ästhetisch bedeutend abhebt. Sie schafft der Pariser Baukultur das Niveau und weist auf die Lebenskultur einer ganzen Bevölkerung nachdrücklicher hin als alles Andere.

Das Stadthaus ist die letzte wertvolle Schöpfung der Pariser Baukunst. Nach dieser Tat haben sich die Traditionen langsam aufgelöst und an Stelle des Organischen ist immer mehr ein intellektueller und willkürlicher Stileklektizismus getreten. Die um 1840 vollendete, in ihrer pseudogriechischen Würde das Straßenbild beherrschende Madeleine und die mit Hintansetzung jedes lebendigen Zweckgedankens einem römischen Tempel nachgeahmte, zur Zeit der Restauration erbaute Börse sind noch wertvolle Leistungen einer im Formalismus langsam seelenlos werdenden Bauweise. Dann aber kommt mit dem Industriekaiser, mit dem Fürsten nach dem Herzen aller spekulierenden Geschäftsleute, mit dem dritten Napoleon, wenn auch nicht in der Wohnhausarchitektur, so doch im Baustil der öffentlichen Gebäude ein Repräsentationsstil auf, nicht mehr aus langsam gewordener Tradition geboren und nicht dem gewachsenen Stein künstlerisch abgerungen, sondern von akademisch geschulter Willkür aus Stuck und Gips aufgebaut. Glücklicherweise hat aber dieser neuzeitliche Stil, trotz der ungeheuren Straßendurch-



EMMANUEL FRÉMIET: JEANNE D'ARC



brüche und der gesteigerten Bautätigkeit jener Zeit, nicht allzuviel Arbeitsgelegenheiten in Paris mehr gefunden.

Die problematische Bautätigkeit dieser und der späteren Zeit wird darum dem Stadtbild nicht sehr gefährlich. Um so weniger, als ihre Werke fast ausnahmslos gut placiert sind — und das ist schon die halbe Wirkung — und als diesen Repräsentationsbauten trotz ihrer unechten Prächtigkeit immer ein gewisser künstlerischer Elan eigen ist. Das vielgerühmte Opernhaus, das dem Bildungsphilister als eine Tat des mit Millionen spielenden Bauunternehmertemperaments imponiert, ist als Kunstleistung eher schlecht als gut. In dem überreich verzierten Haus, dessen Korridore abends mit grünem Mondscheinlicht beleuchtet werden, so daß es den Eindruck macht, als wäre der Nachthimmel gleich hinter der Fassade, ist bedenklich viel Panoptikumkultur. Aber es ist selbst dort noch etwas von dem sicheren Gefühl für gute Verhältnisse, etwas von dem feinen alten Bauinstinkt; auch in dieser Entartung spürt man noch einen leidenschaftlich freien Zug von Größe. Die übertrieben geschwungene grüne Kuppel wird Einem, trotzdem sie wie ein kunstgewerbliches Objet d'art erscheint, immer wieder zu einem Wahrzeichen.

Noch stärker ist dieses Temperament innerhalb einer auf Irrwegen gehenden Tendenz in der groß disponierten, gut placierten und in all ihrer ziegelsteinernen Unsolidität das Auge zwingenden Trocadéroarchitektur. Diese dekorative Zwecklosigkeit wirkt wie eine Fanfare auf den von der Seine Emporsteigenden. Bewunderungswürdiger Kitsch, erstaunlich inszenierte Unkunst möchte man auch Architekturen nennen, wie die beiden Kunstpaläste in den Champs-Elysées, den benachbarten Pont Alexander III. oder die hoch vom Montmartre herab die Stadt beherrschende Kirche Sacré-Coeur. In solchen Bauten kommt das pathetisch schwelgende Regisseurtalent zu Wort, das unsterblich ist im Pariser Architekten. Das Auge wird in unbewachten Augenblicken selbst dort, wo es unwillig kritisiert, zu starker Teilnahme gezwungen; und was dem Nähertreten-

den sich als erborgter Glanz darstellt, das wirkt aus der Ferne oft mit der Gewalt des Echten. Dieser sinnlich fortreißende Zug selbst im Problematischen geht in Paris durch alle modernen Architekturen fast. Er ist in den Zweckgebäuden, in den Hallen und Brückenbauten, in den bewunderungswürdigen, monumentalen Kaianlagen, und er triumphiert mit einer Gebärde elegantester Überschwenglichkeit und heiter genialischer Wichtigtuerei in dem unaufhaltsam zu schwindelnder Höhe spitz emporstürmenden Eiffelturm.

Die große Baukultur ist auch in Paris dahin. Aber besser als anderswo wird sie dort ersetzt durch die Lehren einer groß durch die Jahrhunderte schreitenden Tradition und durch das eingeborene und darum unverlierbare künstlerische Temperament einer auf altem Kulturboden wohnenden Großstadtbevölkerung.

Diese stete Gegenwart eines richtigen Gefühls für architektonische Wirkung mag auch die Ursache sein, daß man in Paris wenig schlecht placierte Denkmale sieht. Das Straßendenkmal ist ja das bedenkliche Objekt, das der Architekturinstinkt der von der Baukunst gewaltsam gelösten Skulptur sich vor allem erwählt hat. An der Hand der Pariser Straßendenkmale kann man denn auch beinahe eine Geschichte der französischen Plastik im neunzehnten Jahrhundert geben, von Rude über Carpeaux bis Rodin, von Barye, dem kleinen Delacroix der Skulptur, zu Frémiet, seinem nach mancher Richtung entarteten Schüler.

Nirgends sind freilich auch so reiche Aufstellungsmöglichkeiten für Plastik vorhanden wie in Paris. Gerade die beruhigte akademische Architektur gibt den Standbildern gute Hintergründe; und die architektonisch angelegten Gärten fordern zur Beschränkung von Stillosigkeit und Willkür ebenfalls auf. Vortrefflich angeordnet sind zum Beispiel die Pferdebändiger am Eingang der Champs-Elysées und die mit schweren Postamenten architektonisch accentuierenden Plastiken der Place de la Concorde; von guter Wirkung sind auch Werke wie das schöne, mit feinem Ver-



ANTOINE LOUIS BARYE: LÖWE MIT SCHLANGE



ständnis aufgestellte Reiterbild der Jeanne d'Arc auf der kleinen Place Rivoli, sowie das Denkmal Heinrichs des Vierten auf dem Pont-Neuf, das Reiterstandbild Ludwigs des Vierzehnten auf der Place des Victoires oder wie die unendlich vielen Standbilder im Tuilerien- und Luxembourggarten. Die Pariser Straßen und Gärten sind ja zu einem wahren Freilichtmuseum der Plastik gemacht worden. Von Architektur zu Architektur gemächlich wandelnd, kann man die klassizistische Skulptur in der Kriegsfurie Rudes am Étoilebogen sich zu naturalistischer Bewegtheit entzünden sehen, kann wahrnehmen, wie Barye in seinem Löwen des Tuileriengartens dem strengen skulpturalen Stilgesetz romantisch dramatisierende Charakteristik abzugewinnen trachtet und wie Carpeaux in seinen Reliefs der Oper oder des Pavillon de Flore an der Hand der von Jean Goujon stammenden Tradition malerische Auflockerung der Materie anstrebt. Man sieht aus der modernen Tendenz dann das Genie Rodins hervorgehen, der die architektonischen Prinzipien der Plastik mehr außer acht läßt als irgend einer seiner Vorgänger und der doch genug Form bewahrt, um seine in einer neuen Weise beseelten Gestalten ins Pleinair des Luxembourggartens oder auf die Treppen des Panthéon stellen zu können.

Hoch vom »Mont de Paris«, von breiten Stufen blickt Rodins »Denker« in die Stadt hinab, als schaue in ihm die ganze Bevölkerung auf ihre gewaltige Siedelung. Und wie dieser mächtig hockende »Penseur« über sich selbst sinnt und brütet, antwortet seinen von der Vergangenheit in die Zukunft schweifenden Gedanken von unten, aus der brausenden Stadt herauf, ein Wollen, das nach immer neuer Gestaltung verlangt.

AUS DEN KUNSTSAMMLUNGEN

DIESEN Teil meiner Reisenotizen kann ich nicht beginnen, ohne daß die Erinnerung mächtiger emporschwillt. Ich überwinde die Abneigung, von mir selbst zu sprechen, weil ich fühle, daß es etwas Allgemeines ist, was ich nur in der Form persönlicher Empfindung ausdrücken kann, daß wie ich Viele von Denen fühlen werden oder gefühlt haben, wenn sie durch die märchenhafte Fülle der Pariser Museen wandeln.

Während der ungeheure Anschauungsstoff, über den hier auf wenigen Seiten Rechenschaft gegeben werden soll, vor dem Geiste wieder aufsteigt, während eine ganze Kunstwelt mit Bergen, Tälern und unendlichen Horizonten in verwirrender Vielfältigkeit sich ausbreitet, überkommt mich ein Gefühl frommer Dankbarkeit.

Was wäre mein Leben doch ohne die Kunst!

Eine Existenz ohne Bewußtsein, ein Fühlen ohne Ordnung, ein Denken ohne Würde. Ein ewiges Sehnen ohne Erfüllung, ein Streben ohne Weg und Ziel, ein irres Suchen in finsterer Nacht. Ohne Schönheit wäre es in Trauer und Freude.

Kunst hat dem dunkel ahnenden Jüngling die Wege zur Einsicht gewiesen, hat ihn immer wieder emporgerissen aus den trüben Tiefen des Lebens, hat ihn unschuldig erhalten inmitten der Gemeinheit, ihn wahr gemacht inmitten der seelenlosen Klugheit, hat ihn fromm unter Lästerern und frei zwischen geistig Gefesselten werden lassen. Jedes Glück, alle Erfolge waren immer irgendwie auf einen Rat der Kunst zurückzuführen, und zu neuem Tun reizte dann auch wieder das Beispiel der Kunst.

Außerhalb der großen Schar der Unwissenden kann die Hilfe der Kunst nur der Heroe der Aktivität entbehren. Aber der ist selbst ein Künstler im Geist und im Temperament. Sein schöpferisches Organ berührt das schöpferische Organ der Kunst. Auch sein Wille bewegt sich in jener Lebensatmosphäre, wo

der Geist selbstherrlich, ethisch und ästhetisch zugleich ist, indem er strebend die Instinkte dem Bewußtsein zureifen läßt.

Nicht Der hat die Kunst, der von ihr vorübergehenden Genuß, flüchtiges Behagen und schönen Schein erwartet. Recht besitzt sie nur, wer sie im Innern trägt, wem sie untrennbar sich dem Leben, allem Leben vermählt. Zur großen Erzieherin wird die bildende Schöpfungskraft der Menschheit, die wir Kunst nennen, nur Dem, der ihr nicht zweckvoll fordernd naht, mit der bedenklichen Liebe des Eitlen oder des Dilettanten. Etwas wahrhaft elterlich Großes hat die Kunst; ich liebe sie, wie man das Unentbehrliche liebt. Mit einer Liebe, die nicht genötigt ist, ihren Gegenstand fortwährend um sich zu haben, und die befähigt, ohne Überstiegenheit vom Schönen zu sprechen, wie der Bauer vom Acker, der Seemann vom Wetter, das Kind von den Eltern, der Mann von seiner Arbeit. Sie ist der Rhythmus des Lebens, der uns trägt, ist ein Abbild des Gesetzes, dem wir gehorchen; sie macht das Äußere zum Inneren und das Innere zu einem Äußeren. In jedem ihrer Teile ist sie ganz, sie ist Alles immer in Einem und Eines auch wieder in Allem. Sie ist eine zweite Natur; denn in ihr denkt die Natur über sich selbst. Wir suchen in ihren Gebilden die Außenwelt abgespiegelt und finden uns selbst; wir suchen unsere Seele in ihren Werken und finden die Natur.

Ergriffen stehe ich und sehe mein dürftig kleines Individuum aus diesem Spiegel des Menschheitswollens in der Verklärung eines ewigen Gedankens zurückgeworfen. Ich erblicke die Grenzenlosigkeit meiner Natur und auch ihre Ordnung; fühle mich titanisch zum Unmöglichen gespornt und dann wieder mit Zaun und Zügel vor aller Maßlosigkeit beschränkt. Ich werde von der Kunst erwärmt, wenn ich kalt bin, und sie macht mich besonnen, wenn der Rausch sich einstellt. Als schönstes Geschenk aber reicht sie dem Getreuen die Begeisterung dar; sie schürt in heiligen Stunden die Flammen jener Liebe, aus der alles Gute und Große unerschöpflich hervorsprießt.

Nicht willkürlich stehen hier solche Gedanken. Sie kommen von selbst, wie der Geist wieder durch jene Museumssäle dahinwandelt, wo die Kunst Einem mit so majestätischem Herrschertritt entgegenkommt. Fast sind es der Eindrücke zuviel. Man geht in Paris durch die Säle der Kunstsammlungen wie durch die Korridore der Weltgeschichte. Visionen stellen sich ein, ganze Zeiten sprießen dem Auge auf und sinken dahin, im Wechsel der historischen Jahreszeiten. Auf einem Punkt vereinigt sieht man höchste Werke des Menschheitsgenies. Hier ist die wahre Heimat der Seele! Man sieht sich aufgenommen im Verein der edelsten Geister, sieht sich verstanden in allem Guten und lernt sich selbst dadurch verstehen. Tausend Bruderhände strecken sich Einem entgegen, und stolz fühlt sich der Genießende als Genosse und Vertrauter von Unsterblichen.

In den Sälen des Louvre wird Einem das Wesen der französischen Malerei in der faßlichsten Weise erklärt. Diese Kunst zieht in allen Entwickelungsstadien am Betrachter vorüber; und zugleich werden ihm, anschaulicher als irgend sonstwo in der Welt, durch wundervolle Sammlungen italienischer und niederländischer Werke, Vergleichsmöglichkeiten geboten. Die französische Malerei liegt im Louvre vor Einem da, beziehungsreich eingebettet zwischen der Kunst Italiens, Spaniens und der Niederlande, wie das Land selbst geographisch daliegt, als ein Zwischenreich, in dem Romanisches und Germanisches sich auszugleichen strebt und in dem ebenso lebendige Beziehungen zum Norden wie zum Süden unterhalten werden. Nur aus diesen, seit Jahrhunderten wirksamen Einflüssen von Norden und Süden ist die französische Malerei zu verstehen. Und darum eben wird das Louvre mit seiner universalen Sammlung zu einer unübertrefflichen Lehrstatt der Anschauung.

In den Notizen über Architektur ist gesagt worden, in der Pariser Baukunst herrsche neben einer starken Schöpfungskraft immer auch ein fein zurückhaltend akademischer Zug vor. Die-

selbe Beobachtung gilt für die französische Malerei. Diese Behauptung wird manchem Deutschen unserer Tage, der die französische Malerei nicht als Ganzes kennt, paradox erscheinen. Denn man hat sich bei uns gewöhnt, wenigstens die neuere französische Kunst als grundsätzlich revolutionär anzusehen. Dieser Irrtum konnte entstehen und zu einer Redensart werden, weil in Deutschland nur aus dem Zusammenhang gelöste Teile eines neuen Kunstprinzips bekannt geworden sind, dessen Traditionen verborgen bleiben. In Wahrheit ist auch die allermodernste französische Malerei sehr überlieferungsselig, ist lebendig durch ihren Konservativismus und ein wenig akademisch trotz ihrer Temperamentfülle, trotzdem alle Menschenleidenschaften in ihr zucken und ein mächtiger, selbstherrlicher Stilwille hinter ihr steht. Selbst wenn sie innerste Bewegung gibt, läßt sie nicht ganz den Schein gesellschaftlicher Vornehmheit fallen. Das war so im Zeitalter der Primitiven, in der Epoche Poussins, in den Tagen Watteaus, zur Zeit Delacroix', und es ist so im Impressionismus. Nie hat diese Kunst etwas Wesentliches verschwiegen, ja sie hat neue Weltwerte der Empfindung in Fülle geprägt; aber niemals auch hat sie sich äußerster titanischer Leidenschaftlichkeit oder breitem Behagen hingegeben. Von ihr gilt, was Hamlet vom Schauspieler fordert: ihr ist, »mitten im Sturm und im Wirbelwind der Leidenschaft eine Mäßigung eigen, die ihr Geschmeidigkeit gibt.« Sie ist weltmännisch, selbst noch in der tragischen Geste und in der idyllischen Situation.

Diese kühlende Atmosphäre hat konservierend gewirkt. Man lernt im Louvre endgültig, daß die französischen Maler in gewisser Weise immer vor ihren Lehrern aus dem Süden und Norden zurücktreten mußten; aber es zeigt sich, daß auch hier an Dauer gewonnen worden ist, was an jäher Stärke verloren ging. Seit fünfhundert Jahren und länger entwickelt sich die französische Malerei mit unbeirrbarer Stetigkeit, nachdem die Genialität der italienischen, spanischen und niederländischen Kunstepochen nach mächtigem Aufflammen längst wieder verlöscht ist.

In der Kunst dieser Länder zeigt sich eine Parallele zu ihren nationalen und politischen Schicksalen. Italien und die Niederlande haben eine mächtige, aber relativ kurze Blüte erlebt, haben weithin bestimmend gewirkt, um dann schnell in einen Zustand zurückzusinken, wo die Völker, bei aller Gesundheit und Tüchtigkeit, im Sinne eines höheren Kulturlebens nur vegetieren. Frankreich dagegen hat es verstanden, die Erbschaft dieser kurzen Macht anzutreten; es hat sich langsam, aber sicher an die Spitze der europäischen Nationen gesetzt und sich dort bis in jüngster Zeit behauptet, trotz gewaltiger innerer und äußerer Erschütterungen. Es ist ihm gelungen, modern zu werden, ohne die Selbständigkeit einzubüßen, ohne die Tradition zeitweise zu opfern. Längere Ruhepausen hat es nie nötig gehabt — denn Völker müssen gemeinhin von Zeit zu Zeit ruhen, wie Äcker —, weil es auf keiner Entwickelungsstufe seine Kräfte ganz ausgegeben hat.

Dafür hat die französische Malerei freilich die Formen großer Leidenschaftlichkeit opfern müssen. Die Beschränkung hat konservierend gewirkt, aber auch nicht zugelassen, daß gewaltige Persönlichkeiten aufstanden und sich heroisch auslebten. In der Kunst nie; im Staatsleben nur einmal, als ein Ausnahmezustand, die große Revolution, den Ausnahmemenschen Napoleon hervorbrachte. Die französische Kunstgeschichte nennt in langer Reihe stolze Namen, wovon jeder einzelne ein Zeichen edelsten Ruhmes ist; aber nicht einen Namen findet man, der so zum Weltsymbol hat werden können, wie es Namen großer Italiener und Niederländer geworden sind. Nur in dem Milieu des Italien der Renaissance konnten Riesen wie Leonardo und Michelangelo, harmonische Naturen wie Raffael und Tizian aufstehen und sich zu höchster Leistungsfähigkeit ausbilden; nur in der Lebensatmosphäre der bis zum Bersten üppigen Volksvitalität, wie sie in den Niederlanden im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert herrschte, konnten eine Siegernatur wie Rubens, ein Visionär wie Rembrandt erzeugt und erzogen werden. Frankreich ist, daran gemessen, das Land des Niveaus, nicht der Gipfel.

Der Deutsche sucht zuerst immer die großen Persönlichkeiten der Geschichte auf; denn der Individualismus ist ihm eingeboren, wie dem Franzosen das Traditionsgefühl. Darum wird er im Louvre vom Instinkt geleitet, zuerst bei den Italienern und Niederländern zu verweilen. Es wird ihm nicht leicht, sich ganz in den Geist der wohlorganisierten Kunstrepublik der französischen Malerei hineinzuleben, worin sich die Maler, von Clouet bis Monet, als gleichberechtigte Bürger gegenüberstehen. Der Deutsche denkt alle Geschichte gern in Persönlichkeiten. Ihm sagt der Name Homer größeres als der Begriff: griechische Poesie, ihm bedeutet Shakespeare mehr als das ganze elisabethanische Zeitalter. Darum konnten ihm die Namen der edelsten Künstler, die der französischen Geschichte angehören, fremd bleiben oder zum leeren Klang werden. Wenige nur denken sich etwas lebendig Bestimmtes, wenn sie Poussin nennen hören, Ingres oder Courbet, und sie bleiben innerlich unberührt, wenn man ihnen von Chardin, Delacroix und Manet spricht. Sie gehen zu Raffael und Leonardo, zu Rubens und Rembrandt, weil diese Individuen ihnen ganze Komplexe von Empfindungen symbolisieren, weil diese gewaltigen Synthetiker der germanischen spiritualistischen Lust am Zusammenfassen schmeicheln. Wenn auch vieles falsch ist, was vor den Werken der Großen gedacht und gefühlt wird, wenn die Autosuggestion auch zur Hälfte die Urteilskraft lähmt, so bezeichnet dieses Erlebnis es doch zur Genüge, warum es dem Deutschen schwer wird, der französischen Kunst ein ebenso gerechtes Verständnis entgegenzubringen, wie der italienischen oder niederländischen.

In diesem Verhalten des Deutschen liegt eine höchste Forderung; aber es liegt auch Mangel an geschichtlichem Sinn darin. Es ist verständlich, daß der Besucher des Louvre zuerst zu Tizian und Leonardo, zu Rembrandt, Velazquez und Rubens eilt; aber dieser schöne Trieb wird zum Fehler, wenn sich der Besucher nicht von den großen Alten zur Malerei Frankreichs führen läßt, um sich von ihr dann zeigen zu lassen, auf welchen Wegen

allein die ungeheuren Werte der Renaissance in die neue Zeit lebendig hinübergerettet werden konnten. Denn die Weltmission der französischen Malerei setzte ein, als die Renaissance abklang. Und da es immer die Gegenwart ist, die das Vergangene lebensvoll erklärt, so verdankt der Betrachter — meist ohne es zu wissen — den modernen Franzosen erst das rechte Verständnis für Tizian und Vermeer, für Velazquez, Rubens und viele andere Unsterbliche.

Es ist nützlich, auf diesem Punkte einen Augenblick noch zu verweilen, um zu erklären, wie die Traditionskraft der französischen Malerei, wovon viel noch die Rede sein wird, beschaffen ist.

Es wird dem Besucher des Louvre vorkommen, als wäre bei den Italienern noch mehr Tradition. Denn diese erscheinen mehr noch als Glieder einer großen Familie. Die Italiener der Renaissance sind auch wirklich eine Künstlerfamilie. So viele verschiedene Formen auch zwischen Giotto und Veronese liegen: es sind doch Kunstformen innerhalb einer einzigen Stilform, Linien innerhalb einer einzigen gewaltigen Entwickelungskurve. In Correggio und Caravaggio sind unmittelbar noch Giotto und Masaccio enthalten; und in Diesen kündigen auch Jene sich schon an. Die Franzosen aber, als eine moderne Nation, waren in jedem Jahrhundert eigentlich Andere. Sie prägten den Jahrhunderten nicht titanisch ihren Willen auf, sondern nahmen sozusagen immer die Farben der Jahrhunderte an. Sie sind in allen Epochen verschieden gewesen und doch immer sie selbst. Denn um sich selbst bei dieser Anpassung an die Zeiten nicht zu verlieren, benutzten sie ihr Genie für Tradition. Man muß genau unterscheiden: was die Italiener hatten, war der Wille zur großen, zur genialen Konvention; was die Franzosen von je gehabt haben, ist die Fähigkeit, im rechten Augenblick die rechte Wahltradition zu ergreifen. Die Kunstform der Italiener war wie ein Schicksal; die Kunstformen des nachgotischen Frankreich waren dagegen von je, zur Hälfte wenigstens, Resultate freier Entschließung.

Was Raffael von Perugino, Leonardo von Verrocchio und die großen Venezianer von Bellini übernahmen, war etwas Konventionelles. Um diese starre Formkonvention individualisieren, naturalisieren und lebendig machen zu können, waren jedesmal starkes Persönlichkeitsgefühl, Genie und ein bedeutender Wille nötig. Die Geschichte der italienischen Malerei ist vielleicht nur darum eine Geschichte großer Menschlichkeiten, weil so viel Widerstand zu überwinden war, weil die Rettung vor dem Beherrschtwerden durch das System nur durch den höchsten Sieg des Persönlichen möglich war. Widerstand erst erzeugt Spannung. Anders war es in der französischen Malerei. In ihr handelte es sich umgekehrt für den Künstler mehr darum, seinem modern befreiten Subjektivismus eine Disziplin, eine beschränkende und vertiefende Form zu suchen, durch ein Zurückgreifen auf das innerlich Verwandte, durch eine Wahl, die im Resultat wie Notwendigkeit aussieht. Es ist keine Möglichkeit erkennbar, wie Signorelli, Mantegna oder Verrocchio sich der rings geschlossenen Konvention hätten entziehen können; ihnen blieb nichts als die Höherentwickelung des Gegebenen. Was Poussin aber tat, als er sich Raffael und Tizian anschloß, war im wesentlichen eine freie Wahl; es war ein Entschluß, der auch anders hätte ausfallen können, als Chardin sich den Holländern zuwandte, als Ingres von Holbein und den Italienern zugleich lernte, als Delacroix sich Rubens und Géricault, Franz Hals, Rembrandt und die Engländer entdeckte, als Courbet und Manet den Blick nach Spanien wandten. Dieses praktische Aufsuchen des Wahlverwandten war den Franzosen — ist den Modernen überhaupt — durchaus nötig, weil sich Gefühl nur durch Form ausdrücken läßt und allgemeingültige Form nicht willkürlich von jedem Einzelnen neu geschaffen werden kann.

Durch ihr Talent sich alter Formen und Traditionen für ganz moderne, ganz lebendige Zwecke zu bedienen, haben die französischen Maler uns in überwältigend mannigfaltigen Beispielen bewiesen, daß kein genial geschaffener Formwert — also Ge-

fühlswert — der Kunstgeschichte jemals veraltet oder verloren geht, daß alles Vollkommene irgendwie immer wieder belebt werden kann. Die Wahltradition der Franzosen hat fortgesetzt alte Werte lebendig umgestaltet, hat das Moderne durch die Tradition klassisch und das Klassische durch eine Inanspruchnahme für unmittelbar Gefühltes lebendig gemacht. Darum wird die französische Malerei im Louvre, neben Dem, was sie selbst bedeutet, zu einer so wundervollen Erklärerin der alten Kunst und zu einer Führerin.

So schließt sich der Ring: die neuere französische Kunst lehrt die im geheimnisvollen Schweigen daliegenden Schönheiten der südlichen und nordischen Renaissancewelt erkennen; und diese Erkenntnis wirkt zurück und offenbart dann vieles vom Wesen der französischen Kunst. Das Louvre wird zu einer Kunstakademie der Welt.

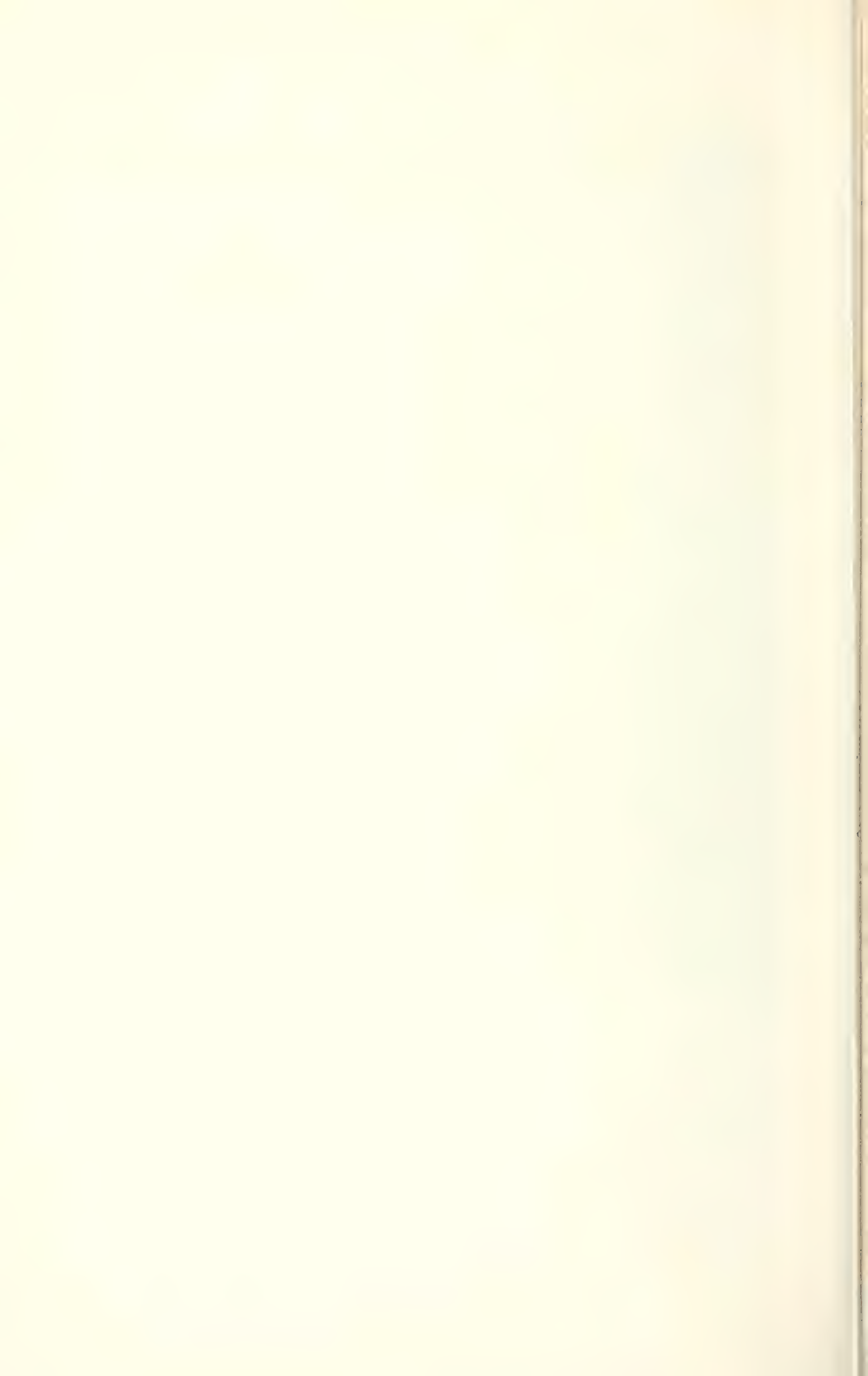
Von den heraklisch mit der Konvention ringenden Persönlichkeiten der italienischen Malerei treten dem Besucher des Louvre zwei der gewaltigsten so mächtig entgegen, daß er verweilen muß, um sich mit ihnen auseinanderzusetzen: Leonardo da Vinci und Tizian.

Dem in der Kunstbetrachtung nicht Selbständigen wird es nicht leicht, sich der Kunst Leonardos hinzugeben. Wie es zu gehen pflegt, hat die Bewunderung für das Vortreffliche auch im Louvre zu Modemeinungen geführt. Die allgemeine Stimme hat unter Leonardos Werken eines, das Bildnis der »Mona Lisa«, als einen einsamen Gipfel menschlicher Kunst überhaupt bezeichnet, und nun strömt das Publikum, der Suggestion unterliegend, vor diesem Werk staunend zusammen und vergißt darüber, den Meister in seiner Ganzheit zu betrachten. Die »Mona Lisa« ist allgemach zu einem Superlativbegriff geworden, so wie der höchste Berg einer ist, der breiteste Strom oder der größte Diamant. Sie gilt als Kuriosität, ähnlich wie Raffaels Sixtina in Dresden. Mit rechtem Kunstgenuß hat solche Schätzung kaum



Phot. Ad. Braun & Co.

LEONARDO DA VINCI: DIE HEILIGE ANNA SELBDRITT



noch etwas zu tun. Denn sie stumpft für die Herrlichkeiten in all den anderen Sälen ab, da sie die Idee erweckt, man hätte das Höchste nun gesehen, und alles, was noch käme, wäre zweiten Grades. Ein subalterner Irrtum! So wenig die Nelke geringer wird, weil es Rosen gibt, so gut der Tiger sich neben dem Löwen, der Smaragd neben dem Rubin behauptet und die Linde neben der Eiche, so gibt es auch zwischen Meisterwerken der Kunst nicht Gradstufen. Die »Mona Lisa« ist ganz gewiß eine Vollkommenheit; aber viele andere Bilder sind es nicht minder. Es gibt künstlerische Genüsse, die dieses weltberühmte Bild nicht einmal andeutet.

Der Besucher des Louvre leidet geradezu unter der Mona Lisa-Mode. Auf dem Wege nach Paris begegnete ich in Cöln einem der klügsten, bedeutendsten und charaktervollsten deutschen Dichter unserer Zeit, einem ernsten Denker und reifen Geist, den ich sehr liebe und bewundere. Er kam aus Paris und riet ganz ernsthaft, im Louvre nichts anzusehen als die »Mona Lisa« und die »Venus von Milo«. So hätte er es gemacht. Solcher Rat ist schon beinahe ruchlos, und es gehört viel Psychologie dazu, um Den, der ihn gab, nicht geringer zu schätzen. So recht die Hände über den Kopf zusammengeschlagen über diesen Ausspruch habe ich erst, als ich im Louvre durch den strahlenden Reichtum dieser Kunstwelt schritt. Wie sehr macht dieser feine Künstler, dem im Poetischen nichts Menschliches fremd ist, sich selbst doch arm durch einen vorgefaßten Begriff! Wenn das aber am grünen Holz geschieht, was soll erst am dürren werden! In der Tat sind Tausende schon im Louvre durch diese Bewunderungsmode um die herrlichsten Genüsse gebracht worden, die die Welt bieten kann. Um die Genüsse nämlich, sich selbst zu fühlen, während große Persönlichkeiten zu Einem sprechen; um die stolze Erkenntnis, wie viele Wege doch zur Schönheit, zu Gott führen und wie das ewig Eine sich so vielfach offenbaren kann.

Selbst Leonardo ist unendlich viel mehr, als seine »Mona Lisa

ahnen läßt. Er ist ein Mensch und nicht ein grenzenloser Vollkommenheitsbegriff. Das Grenzenlose ist nie groß; nur die sichtbare Begrenzung erzeugt das Gefühl für Größe, weil sie Proportionen klar werden läßt. Leonardo erscheint Dem erst als ein Riese, der ihn in seiner menschlichen Determination sehen lernt. Und das kann nur, wer im Louvre vor den sechs vorhandenen Bildern von einem Werk zum andern geht und die Summe zieht; wer von ihm zu Tizian, einer polaren Natur, zu den andern Zeitgenossen und durch die weiten Provinzen der Kunst schreitet, um vergleichend dann zu ihm zurückzukehren.

Freilich: Leonardo ist mehr Geheimnis als irgend ein anderer Künstler. Auch Tizian ist eine kosmische Energie, eine Seele mit Bergen und Tälern, mit hellem Licht und geheimnisvollem Schatten. Aber sein Wesen ist restlos in seine Malerei geflossen und darum daraus abzulesen. Er ist ganz Sinnlichkeit, ganz Anschauung und Empfindung. Leonardo dagegen ist wie Einer, der jenseits der Kunst steht und sie als Mittel zu magischen Zwecken benutzt. Er ist unheimlich und ganz dämonisch. Seine Werke scheinen erzeugt in den kalten und luftleeren Räumen der Spekulation, sie stehen da wie erstarrte Visionen: eiskalt. Aber berührt die Seele sie inniger durch das Auge, so verbrennt sie sich an der Glut dieses Eises. Ein sibyllinisch tiefer Mensch ist Leonardo, ein Urbild Faustens. Mit eisgrauem, erbarmungslosem Prophetenblick durchschaut er das Leben bis in Tiefen, wohin das Auge anderer Sterblicher nicht dringt; und den Extrakt seiner Gesichte bannt er, zeichnend und malend, in gewaltigen Runen auf die Leinwand. Seine Kunstwerke sind wie mächtige Fugen; sie haben die Gletschergröße und die blütenreiche Tiefe Bachscher Tondramen. Es ist ekstatische Gläubigkeit und mephistophelische Skepsis zugleich darin. In dem Lächeln der heiligen Anna ist unendliche Liebe, ein alles Verstehen und Verzeihen; und doch ist auch ein Spott darin, als belächele sie überlegen schon das Unzulängliche der Idee, die das am Boden spielende Christuskind

einst über die Welt verbreiten wird und das Unnütze seines heiligen Opfers. Urmütterliches ist in dem Lächeln und auch die Frechheit der Nachgeborenen, die nichts mehr glaubt.

Nur Leonardos Menschen können in den Landschaften voll glasiger Gletscherketten leben, die er ihnen als Hintergrund malt. Denn sie sind Ideen. Aber Ideen, die sich mit der Idee des Lebens unmittelbar berühren. Wenn Tizian wie ein Heroe wirkt, der eine große Kinderschar aus dem Samen seiner Lenden zeugt, so erscheint Leonardo wie ein Prometheus, der seinen Gedanken der Tiefe den Odem des Lebens einbläst. Er ist der größte aller Gedankenmaler, der Ideenmenschen; aber zugleich ist er ein Bildner, vor dessen Formen der Geist sich wie vernichtet fühlt. Brausende Harmonien rollen siegend durch die Gliederungen seiner Kompositionen; das Gesetz selbst in seinen unfaßbaren Komplikationen scheint verkörpert. Die Grausamkeit der Notwendigkeit ist in dieser Kunst. Leonardos Männer gleichen ein wenig schönen Hämlingen; und in der Schönheit seiner Frauen ist eine orchideenhafte Unheimlichkeit, ist kalte Perversität, ist ein sadistisches Grauen. Unter der Lieblichkeit der Mona Lisa versteckt sich eine unendliche dirnenhafte Gemeinheit: es ist das Geheimnis der Dirne als Weltsymbol. Ihre Schönheit ist eine der Früchte, die da »faulen, eh' sie reifen.« Die bewundernde Menge würde mit Schreckensrufen auseinanderstieben, wenn sie diese Psyche entziffern könnte. Das Erhabene wächst in Leonardos Kunst aus dem Gemeinen und das Gemeine aus dem Erhabenen. Orphische Worte hören wir und sehen daneben die intellektualisierte Brunst des im Genuß nach Begierde Verschmachtenden. Ein Greis steht da, zeitlos, antik und modern zugleich, ein Meister über alle Meister, trotzdem er die Kunst nur nebenher betreibt, ein Maler, Zeichner und Bildhauer, ein Architekt, Musiker und Anatom, ein Physiker, Geograph, Mechaniker und Astronom, ein Naturforscher und Nekromant, ein Mann der Tat und ein Künstler; ein urweltliches Genie, woneben Goethe kultiviert schmächtig erscheint, ein dem Wahnsinn des Forschungsdranges Verfallener,

Einer, der alles Leben mathematisch psychologisch auffaßt, ein Lebensanatom, der aus Drang zur Synthese zergliedert. Ein Heimatloser aus Schrankenlosigkeit; ein Mystischer, der den schrecklich rätselvollen Cesare Borgia lockte und den der bis zur Karikatur seltsame Franz der Erste an sich zu fesseln bemüht war. Ein Bildner, der Michelangelo ankündigt und zugleich auf Rembrandt weist, dessen Kompositionen wie Architekturen sind und der doch auch den Wirkungen von Licht und Luft nachspürt; der die Renaissancekunst mit machtvollem Ruck aus einem Zustand in den andern hinüberleitet und doch ein Kind der Konvention bleibt.

Jeder Zoll ein Übermensch! Und eben darum vielleicht zwitterhaft, zweigeschlechtig fast wirkend. Dessen sind die Künstler ein Beweis, auf die dieser Riese, dem Bellini Genauigkeit gelehrt hatte, in der Folge gewirkt hat. Es sind die Weichen, die leidenschaftlich Gefälligen, die Luini, Sodoma, Raffael und Correggio. Und mittelbar hat Leonardo dann vor allem auf die Kunstdenker der folgenden Jahrhunderte gewirkt, auf die malenden Philosophen und Dichter.

Im Gegensatz dazu ist Tizian bis heute der Lehrer aller spezifischen Malernaturen gewesen, die von der äußeren Erscheinung ausgehen und sich nur von dieser die Gedanken über Welt und Leben eingeben lassen.

Diese beiden Großen repräsentieren für den ewigen Dualismus der Kunst. Sie stehen wie Symbole da, an einem der wichtigsten Kreuzwege der Malerei: dort nämlich, wo die aus der Freskokunst zum Tafelbild sich entwickelnde Malerei sich einerseits für die nur mittels der Linie und Stilform ausdrückbare poetisch philosophische Idee entschied und andererseits für die nur malerisch, mittels Farben, Valeurs und Flächenleben wiederzugebende Erscheinung. Beide sind sie Geschöpfe einer Zeit, die ihnen viel Gemeinsames gab; aber im tiefsten Wesen sind sie polarische Naturen. Leonardo ist der Ideenmensch in höchster Vollendung; Tizian der Empfindungsmensch. Beide



Phot. Ad. Braun & Co.

TIZIAN: DIE MADONNA MIT DEM KANINCHEN



zeigen die Merkmale ihrer Determination: Leonardo hat Tiefe, höchste Abstraktionsfähigkeit und innerhalb einer ungeheuren Intuition mathematisches und psychologisches Formgenie; Tizian hat Gestaltungsfreude, unmittelbare Anschauungsfülle, den naiv sinnlichen Frohsinn am Seienden und die Phantasie der Sensibilität. Der Begabung Leonardos droht die Kälte, der Tizians die Üppigkeit. Leonardo gestaltet Sibyllen und Propheten, orphisch hohe Wesen, deren Erhabenheit nicht weit von der Groteske entfernt ist und deren Wesen wie auf eine erhabene Formel gezogen ist; Tizian ist zufrieden, wenn er den Mann männlich, das Weib weiblich, den Stoff stofflich und den Raum räumlich malen kann. Die Legende ist bei ihm nebensächlich; bei Leonardo aber verwandelt sie sich in einen kantisch scharfen Gedanken. Leonardo da Vinci ist so tief, daß er, der auf die begriffliche Linie Angewiesene, die Wichtigkeit der malerischen Anschauung sogar begreift. Aber auch das nur Anzuschauende; Licht, Luft und Helldunkel wird ihm zu einem Gedanken, zur Idee. In dieser Idee vereinigte er das ewig Unvereinbare, das ewig um den Vorrang Kämpfende: Ton und Linie, die Anschauungsformen des Malers und des Zeichners. Und das macht seine Werke, trotz ihrer Grandiosität künstlich.

Eben darum aber lassen diese Werke sich so gut beschreiben, läßt sich so gut davor träumen. Der Gedanke erweckt Gedanken. Tizians Bilder wollen gesehen sein; denn was auf Anschauung beruht, kann nur von der Anschauung aufgefaßt werden. Darin liegt der Grund, warum die nach dem Gedanken, nach dem gedanklichen »Gehalt« hungrige Menge, warum Dichter und literarische Geister so magisch von den ungeheuren, lieblichen Fragezeichen, die Leonardo als Maler geschaffen hat, angezogen werden und Tizians irdischere Meisterschaft darüber vergessen.

Ihnen entgehen so Genüsse, die man vor der »Mona Lisa« kaum ahnt. Ein mächtiges Erlebnis ist Tizian schon als Porträtist. Und gerade als solcher tritt er mit unsagbar schönen Meisterwerken dem Besucher des Louvre entgegen. Es gibt

auch eine Philosophie des Sichtbaren. Das lebendige Auge vermag in jedem Winkel der Natur das Kosmische wahrzunehmen; und ebenso kann es eine ganze Welt in einem Bild, wie dem Porträt des jungen Mannes mit dem Handschuh, entdecken. Tizian malt die Natur, von der Goethe sagt, sie wäre immer mit einer feinen Haut überzogen. Er malt die Oberfläche; malt sie aber so, daß man alles darunter pulsende Leben mit sieht. Darum küssen seine Farben, seine Licht- und Schattenspiele das betrachtende Auge mit kräftig zarter Sinnlichkeit. Und da dieser in die Erscheinungswelt Verliebte zugleich der Schüler einer großen Konvention der Kompositionskunst, ein Zögling Bellinis, Palma Vecchios und Giorgiones ist und in Bildern wie die »Grablegung« oder die »Dornenkrönung« hinreißend dramatische, ornamental geschmeidige Bewegtheit zu geben weiß, so öffnet sich dem Betrachter eine Kunstwelt, inmitten derer Reichtümer er länger verweilen kann, als in der Nähe des herrschsüchtigen Übermenschen Leonardo.

Die Bilder Tizians im Louvre ergänzen sich in der glücklichsten Weise. Neben der bis zum Grotesken übertriebenen Charakteristik des Königs Franz des Ersten — welch eine Zeit, wo Fürsten so schonungslos genial gemalt werden durften! — hängt die »Madonna mit dem Kaninchen«, worin glitzernd reiche malerische Werte in rhythmischen Wellen dahinfließen, worin die hergebrachte religiöse »Bedeutung« in der höheren Bedeutung der Erscheinung und im musikalisch tönenden Spiel des Räumlichen aufgelöst ist und das Manet nach dreihundertfünfzig Jahren, um seiner modernen malerischen Qualitäten willen, kopiert hat. Neben der Landschaftsromantik des »Heiligen Hieronymus«, die wie ein leidenschaftliches Präludium zu Rubens und Delacroix erscheint, erhebt sich in dem großen Bild »Jupiter und Antiope« eine ganz neue, aus der strengen Würde der Antike sinnenfroh erblühende Kunstwelt, eine Welt kunstgewordener Erotik und reicher Lebensempfindung, eingebettet in vollen, weichen Harmonien, sanft abklingend in den



Phot. Ad. Braun & Co.

SIGNORELLI: DIE ANBETUNG



Tiefen einer heroisch getürmten Landschaft, weise von Wirkung zu Wirkung geführt und zum höchsten Ausdruck gesteigert in dem herrlich hingelagerten Frauenkörper.

Unwillkürlich denkt man im Gegensatz zu der Zeichnung, die Leonardos zerfurchtes Seherantlitz zeigt, worin neben dem Großen das Böse nistet, an das Selbstporträt Tizians in der Berliner Galerie. Dem von diesem Bild so herrschsüchtig herabschauenden alten Patrizier mit dem üppigen Mund und der genußgierigen Willensmaske, diesem Starken mit der aretinohaften Sinnlichkeit traut man die Lebenszäheit zu, die an einem hundertjährigen Leben kaum genug hatte, und die überquellende Schöpfungskraft; man sieht es diesen Mienen an, wie sie einem Menschen gehörten, der das sinnlich faßbare Leben sehend verschlungen und mit allen Nerven zitternd gefühlt hat. Dieser Riese der Empfindung hat die Natur mit seliger Inbrunst umarmt, als hätte er den mächtig schwellenden Leib einer Geliebten unter sich.

Der Kontrast im Wesen Leonardos und Tizians tritt im Louvre so instruktiv vor den Betrachter hin, weil er, wie schon angedeutet, symbolisch wirkt. Denn zur Zeit Leonardos entschied sich endgültig ein Schicksal: es trennte sich die Freskokunst von der Tafelmalerei, die zeichnende Kartonkunst von der malenden Staffeleikunst. Die Einheit der Künste, solange zusammengehalten durch die Architektur, löste sich auf. Die Einzelkünste bildeten sich selbständig aus, und die Geschichte der Kunst wurde nun zu einer Geschichte der Künstler.

Im Museum ist nur das Rahmenbild recht am Platze. Das Werk der Freskokunst läßt sich nicht willkürlich aufstellen, es bedarf des Raumes, wofür es gedacht war, wenn schon seine Dimensionen die Überführung ins Museum gestatten sollten. Darum kann man in den Ausstellungshäusern nur die Tafelmalerei recht studieren. Große Namen, wie die Cimabues und Giottos, die auf eine bedeutende Entwicklung der aus byzantinischer Mosaikkunst zu psychologischer Bestimmtheit sich durch-

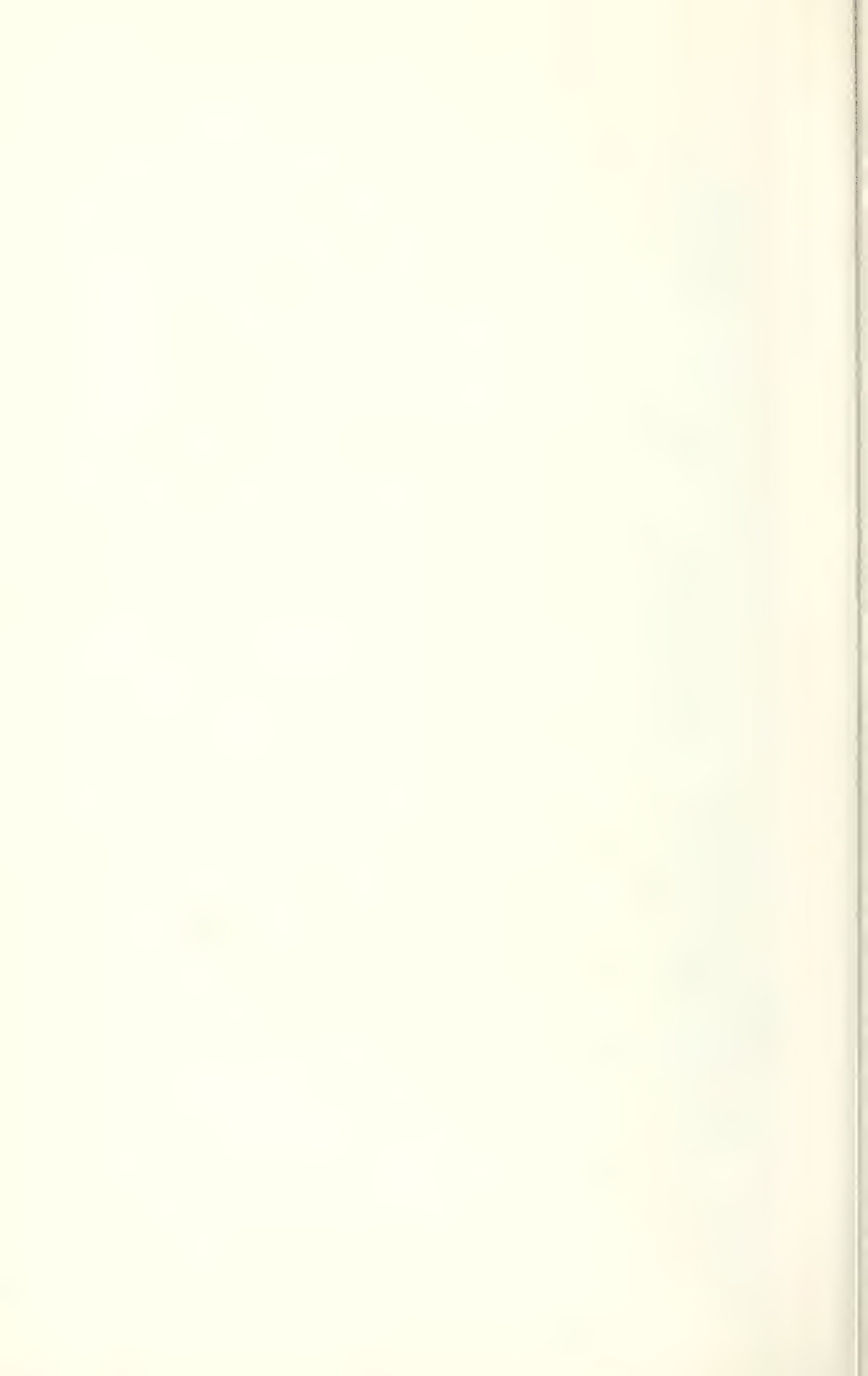
ringenden Freskomalerei hinweisen, bleiben Einem im Louvre darum leere Klänge. Und die künstlerische Bedeutung anderer Monumentalisten läßt sich nur ahnen, weil ihren Werken der Grundbaß: der gegliederte Raum fehlt. Nirgend spricht dieses Ahnen vernehmlicher als vor den Arbeiten Signorellis. Man wittert vor den spärlichen Bruchstücken seiner Kunst einen ganz Männlichen und Herben, einen antikisch Eckigen, einen vom Stamme Michelangelos. Groß ist die Gewalt seiner Komposition in der »Geburt der Jungfrau« und in der »Anbetung«; aber in dem »Fragment« erhebt sich die Formgewalt bis zum Grandiosen. Von diesen vier Köpfen ohne »Inhalt« geht eine so starke symphonische Dramatik aus, daß man wie vor einem Schulbeispiel erkennt, was in der Kunst die Form bedeutet.

Neben der düster farbigen Pracht Signorellis erscheinen die auf Leinwand übertragenen Fresken Luinis weich und in ihrer gelb-blauen Farbigkeit fast majolikaartig süßlich. Aber es tönt Einem aus ihrer leonardesken, wenn auch eben nicht tiefen Anmut doch eine betörende Linienharmonie entgegen und der Moderne, dem das Logische so gut und das rhythmisch Harmonische so schlecht gelingt, mag vor solchen scheinbar mühelos vollkommenen Werken staunend wohl verweilen, als entstammten sie der arkadischen Zeit der Menschheit. Feierlicher noch stimmen die klassisch edlen Hochzeitsfresken Botticellis, die aufs glücklichste im Treppenhaus des Escalier Daru der Wand eingefügt worden sind. Vor einer solchen adligen Vollendung empfindet man es, daß große Kunstwerke im höheren Sinne Naturwerke sind und daß das Gesetz des gestaltenden Lebens sich des Künstlers nur bedient, um sich selbst zu glorifizieren. In diesem besonderen Falle erregt die ruhig heitere Schönheit der Gestaltung um so mehr Verwunderung, als man dem sonst so gezierten, barocken Botticelli niemals solche edle Einfachheit zugetraut hätte. Der Florentiner ist ja in unsern Tagen wegen seines zugleich femininen und phantastisch grotesken Wesens eine Modegröße geworden, der Liebling eines präraffaelitisch schwärmenden Dilet-



Phot. Ad. Braun & Co.

BOTTICELLI: GIOVANNA TORNABUONI UND DIE DREI GRAZIEN



tantengeschlechts, das sich von der mystischen Manieriertheit, dem frömmelnden Puritanismus und der dekorativen Übertreibungslust düpieren läßt. Es ist kaum verständlich, wie dieser Maler, der im Studium Dantes literarisch wurde statt monumental und der die mächtige Ideenkunst Leonardos ad absurdum führte, der kindlichen Reinheit und majestätischen Klarheit dieser Louvrefresken fähig gewesen sein kann. Das eine der Wandbilder wird nicht ihm, sondern seiner Schule zugeschrieben. So mag es vielleicht gerade das »Unpersönliche«, das reine Walten der Giottokonvention sein, was die Vollkommenheit ermöglichte.

Von jenem Entwickelungsgesetz der italienischen Malerei, sich vom architektonischen Gesamtgedanken unabhängig zu machen und sich, vom Freskoprinzip fort, zur selbständigen Kunst des Tafelbildes auszubilden, erhält man im Louvre einen unübertrefflichen Begriff. Alle Künstler folgen mit mehr oder weniger Bewußtsein diesem Entwickelungsgesetz, und sie dienen ihm am besten, je energischer sie es fördern. Genießend nimmt man in den Bildersälen die entstehende, wachsende und siegende Tendenz wahr, und es wird Einem das historische Schicksal zu einem persönlichen Erlebnis.

Das Tafelbild zeigt zuerst noch alle Merkmale der muralen Kunst: es ist flächenhaft mosaikartig im Ganzen und linear skulptural im Einzelnen, bis der Pinsel dann über den Griffel, die Anschauung über den Begriff siegen. Und wenn das geschehen ist, geht umgekehrt aus dem malerisch gewordenen Tafelbild eine neue Art der Wandmalerei hervor, die ihrerseits nun ebensoviele Eigenschaften des Staffeleibildes aufweist, wie dieses zweihundert Jahre früher noch Eigenschaften des Fresko zeigte. Von Giotto und Masaccio führt der Weg über Mantegna und Bellini zu Sarto, Giorgione und Tizian, um in Veroneses Wandmalereien dann auszulaufen.

Folgt man betrachtend diesem Weg, so begegnet man im Louvre zuerst Mantegna, dem oberitalischen Gesetzgeber von

spartanischer Formenstrenge. In seinen Bildern ist sozusagen noch ganz die Psychologie der Temperatechnik und der Freskokomposition. Aber in seiner klassizistisch klaren und deutlich zeichnenden Kunst ruht schon eine neue Welt im Keim. Welch bewußtes malerisches Raumgefühl ist nicht in seinem Kreuzigungsbild! Nicht eben in der allzu begrifflich verdeutlichten Landschaft; aber in der Darstellung des sich nach hinten abwärts neigenden Weges mit dem sich entfernenden Reiter und dem kommenden Krieger, zum Beispiel. Wir stehen vor den Werken eines »gebildeten« Künstlers, der sich über jedes Wie und Warum genau Rechenschaft gibt, eines kühl wägenden Kompositeurs, dem das Mathematische keine geringe Rolle spielt. Etwas germanisch Herbes ist in Mantegna, etwas Klingerartiges; aber in seiner Natur ist daneben auch viel gallisch Graziöses, Etwas, das man, im Verhältnis zur Antike, sogar rokokohaft nennen könnte. Dieses Element spürt man besonders deutlich im »Parnaß.« Daneben aber leuchtet aus jeder reinlich gezogenen Linie wie aus dem durchsichtig komponierten Ganzen der Bilder eine unbestechliche Ehrlichkeit, ein vollkommenes Formenverständnis, so daß man die schulbildende Kraft dieser Natur verstehen lernt.

Zu bedauern ist, daß sein Schwager Giovanni Bellini nicht ebenso charakteristisch im Louvre vertreten ist, weil dessen Einfluß im Nordosten dem Mantegnas im Nordwesten Italiens gleichkommt. Mantegna hat mehr auf die Kompositionskünstler gewirkt, Bellini mehr auf die Malerischen Venedigs. Es ist überhaupt höchst lehrreich, zu verfolgen, wie Florenz, die Stadt der Bildung und der fürstlichen Macht, am längsten die Pflegestätte der gedanklichen Freskokunst, des linearen Prinzips, der Temperatechnik bleibt, und wie in dem italienischen Amsterdam, in Venedig, in einem Milieu bürgerlichen Genusses und sinnlicher Augenfreude, die Olfarbenmalerei, die reine Pinselkunst, zuerst sich entfaltet. Immerhin weisen die im Louvre befindlichen Werke Giovanni Bellinis und das herrliche Doppelporträt seines Bruders Gentile energisch genug auf den Entwickelungs-

Phot. Ad. Braun & Co.

MANTEGNA: DER PARNASS



gedanken hin. Man entdeckt darin Formelelemente, die durchaus charakteristisch für Palma Vecchio sind, und begreift, in welcher Weise sie auch auf Giorgione und Tizian gewirkt haben mögen.

Darauf aber kommt alles an, daß man solche Zusammenhänge sehend begreift, daß man selbständig für sich entdeckt, was die Kunstgeschichten seit langem schon lehren. Denn nur, wenn man sich nicht scheut, das schon Bekannte noch einmal für sich ganz naiv zu erleben, wird man auch Dinge entdecken können, die keine Kunstgeschichte lehrt.

Die großen Linien und das Denkende, was ihnen immer anhaftet, sind auch noch in den Louvrebildern des leidenschaftlichen Freskokünstlers Ghirlandajo; die malerische Auflockerung beginnt erst vorsichtig bei Perugino, den man günstig im Louvre kennen lernt. Vor seinen Bildern denkt man gleich an Raffael. Nicht wie dessen Lehrer erscheint er, sondern wie ein leiblicher Vater. Der ganze Raffael ist schon in dem »Heiligen Paul«; es ist derselbe stillforschende Blick, der aus Santis Bildern den Betrachter trifft. Es zeigt sich dasselbe harmoniesüchtige Normalempfinden, nur unfreier und mehr als Empfindungsschema. Perugino ist mehr Lehrernatur als Künstlerindividualität; aber dem Entwickelungsgedanken will er fast wichtiger erscheinen, als sein großer Schüler.

Deutlicher schon kündigte sich der Kampf der Linie mit der Farbe, der Form mit der Valeur ein Menschenalter früher in den Werken Filippo Lippis an. Als Maler geht er weit über die reine, aber mehr romantisch zarte und menschlich schöne als anschauungsstarke Kunst Fra Angelicos hinaus. In ihm, dem Mönch wider Willen, lebt schon der sinnliche Sartogeist, wenn auch noch eng gefangen in den Formen herber Primitivität. Etwas Giorgionehaftes, vollblütig Belgisches muß in dieser Natur gewesen sein, eine Lust an der Fülle, die sich nicht genug tun konnte. Ein Zeichen dafür ist das tonig satte Bild des Chantilly-Museums. Und besser noch kommt in seinen Louvrebildern, der »Geburt Christi« und vor allem in dem

»Jesuskind zwischen Heiligen« der Drang zum Malerischen lebendig zum Ausdruck.

Auch Fra Bartolommeo spielt seine Rolle als Übergangskünstler mit Glück, trotz eines oft äußerlichen und theaterhaften Wesens. Auch er von Florenz aus. Die venezianische Kunst war es dann, die das malerische Prinzip zuerst ganz rein zur Entfaltung brachte.

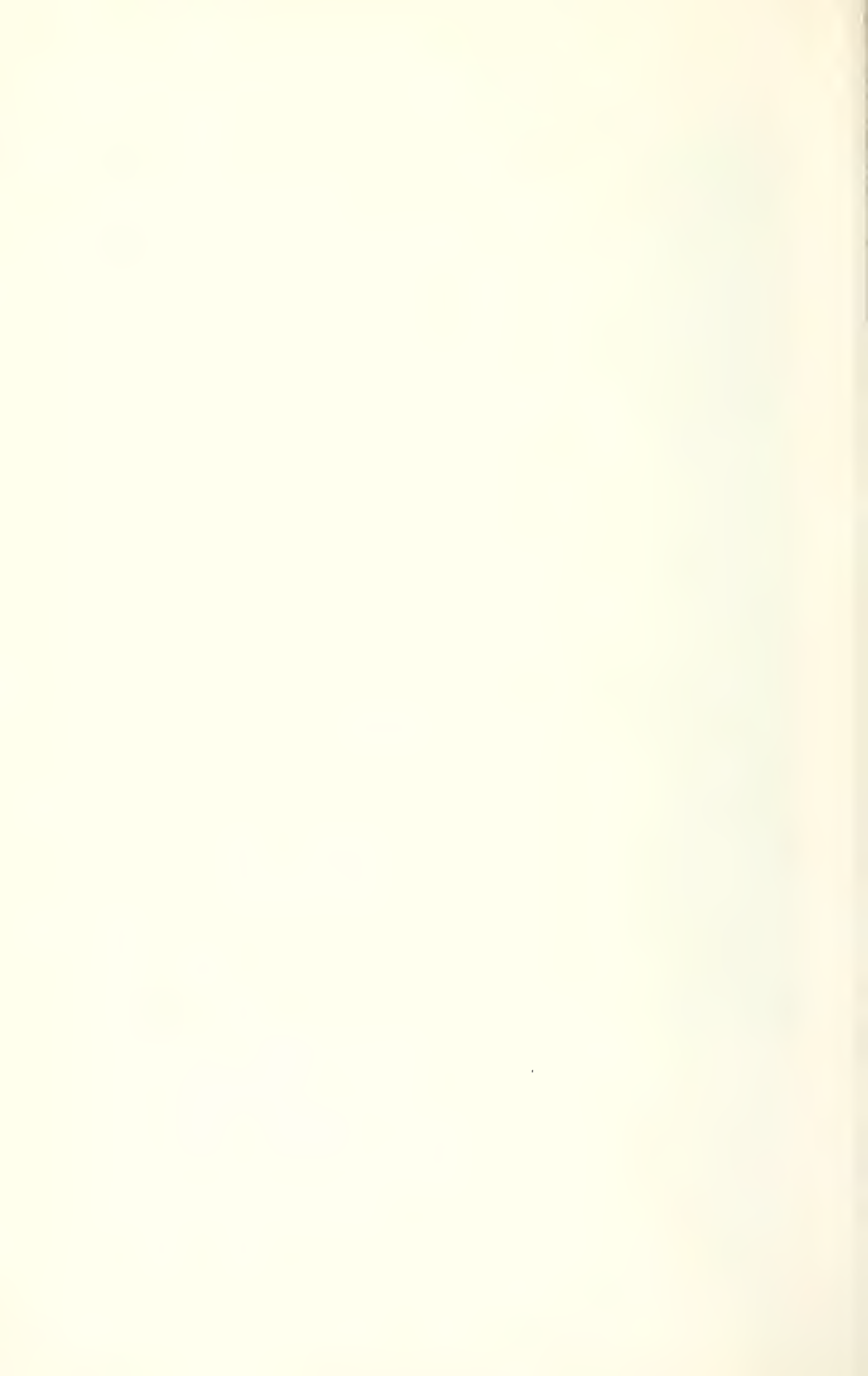
Nämlich in den Werken des herrlichen Giorgione. Das Hauptbild des Louvre, das »Concert champêtre« wird ihm freilich vielfach bestritten, und so steht der Betrachter vor diesem Werk in ärgerlichem Zweifel. Denn vor allem will die zum Genuß bereite Empfindung Gewißheit. Schließlich entscheidet man sich, selbstherrlich das Bild Giorgione im wesentlichen wenigstens zuzuschreiben. Außer ihm könnte kaum ein Anderer als Tizian in Frage kommen. Es ist aber ein Etwas in dem Werk, das gar nicht tizianisch ist: nämlich die wundervoll natürliche Unbeholfenheit eines naiven Naturgefühls. Tizian aber war nicht in diesem Sinne naiv. Ein neuer, nie gehörter Ton klingt in diesem Bild, vor dem man die Erinnerung an Manets »Déjeuner sur l'herbe« nicht zurückdrängen kann. Nicht nur des ähnlichen Stoffes wegen. Denn dieses Stück Malerei ist eines der ersten Beispiele jenes modernen Kunstprinzips, wonach das Gesetz der Schönheit nicht mehr aus einem subjektiven Stilgefühl abgeleitet, sondern in der Anschauung des Objektes empfangen werden soll. Giorgione ist als einer der Ersten ein Psychologe der sich selbst überlassenen Erscheinung, des nur auf sich selbst bedachten Lebens. Er belauscht die Natur, wo seine Vorgänger sie benutzt hatten. Der »Gehalt« liegt ihm nicht mehr hinter dem Sichtbaren, in einer Idee, sondern in den naturgeborenen Dingen selbst.

Man darf nun bei dieser Unterscheidung von linearer Ausdruckskunst und malerischer Eindruckskunst nicht den Gedanken aufkommen lassen, es sollten damit verschiedene Qualitäten bezeichnet werden, darf nicht glauben, jenes Prinzip sei »falsch« und dieses »richtig.« Daß große Individuen mit jeder Kunst-



Phot. Ad. Braun & Co.

ANDREA DEL SARTO: DIE BARMHERZIGKEIT



konvention Unsterbliches und Geniales leisten, ist eben während der Renaissance zur Genüge bewiesen worden. Wesentlich ist es im Verlauf von Kunstentwickelungen aber, ob sich die gestaltende Kraft von einem Zustand in einen andern hinübersehnt, ob sie den Drang hat, sich lebendig zu metamorphosieren und ob dieser Drang auf innerer historischer Notwendigkeit beruht. In der Kunst ist Stillstand eben so sehr Tod wie in der Natur. Wenn sich die Kunst aber schon bewegen muß, wenn sie ihre Siege nur erringt, sobald sie nicht beharrt, so muß es für die Art ihrer Entwickelung unabweisbare Gesetze geben. Und der Künstler, der seine Gaben in den Dienst eines Entwickelungsgesetzes stellt, der seine Individualität nur mit Hülfe eines Zeitsollens kennen und entfalten lernt, wird seinen Werken eben den Schein jener Notwendigkeit mitteilen, der er dient. Das persönliche Genie zum Beispiel in Giorgiones Bildern erscheint wie die erste reife Frucht des Entwickelungsgedankens der Zeit; und diese Entwickelungsidee erscheint umgekehrt auch wieder wie eine Tat persönlicher Art. Was die Künstler der Renaissance so groß macht, ist, daß sie immer taten, was die inneren Kräfte der Zeit von ihnen forderten. Dadurch erst wurden sie wahrhaft persönlich. Denn Niemand kann sich selbst ausleben, wenn er dem geheimen, dem kulturbildenden Wollen seiner Zeit widerstrebend gegenübersteht. Dieses Zeitwollen ist ja nichts anderes als die Natur selbst. Der Künstler braucht aber auch nicht zu befürchten, daß er von der Entwickelung plötzlich in einen neuen Zustand geschleudert wird, dem er nicht gewachsen ist. Die Natur geht überall stufenweis vor. Wenn Giorgione und nach ihm andere Zeitgenossen, der Zeittendenz folgend, ein Neuland eroberten, so wurden sie dadurch von der Konvention nicht abgeschnitten. Sie standen jederzeit auf dem sicheren Boden Dessen, was vorhergegangen war. Im gesicherten Besitz herrlicher Kunstregeln konnten die kühnsten Neuerer nicht leicht problematisch werden. Als Giorgione und Tizian der Malerei die Landschaft, die Naturstimmung endgültig eroberten,

taten sie es doch mit Hilfe des Stilgefühls, das von Giotto, Masaccio und Leonardo stammte. Und den Menschen vermochten sie scheinbar voraussetzungslos, rein als Erscheinung darzustellen, weil die Jahrhunderte vorher ihr zeichnerisches Genie darauf verwandt hatten, ihn anatomisch, psychologisch, dynamisch, plastisch und als Raumgröße kennen zu lernen. Denn voraussetzungslos kann man nur anschauen, was man genau kennt.

Es ist dieser lebendige Ausgleich, diese tiefe Durchdringung von alter Konvention und neuer malerischer Anschauungskraft, was die Werke Giorgiones, Tizians und anderer Zeitgenossen klassisch macht. Man spürt in ihren Werken das Knochengerüst der linearen Stilidee, die Architektur alter Kompositionsgesetze und genießt zugleich das sinnlich schwellende Fleisch blühender Anschauungsfreude. Nicht zum wenigsten macht es den Reiz ihrer Kunst aus, wie sie die so lange typisiert gewesenen Gestalten mit unmittelbarem Leben füllen, wie sich in ihren Bildern den so abstrakten, starr erhabenen Freskomenschen die Wangen röten vom warm aufquellenden Blut, die Glieder lösen im Behagen animalischer Fleischlichkeit und die Gewänder sich williger der nicht mehr heroischen Gebärde schmiegen, wie die durch die Sakralkunst divinisierte Natur humanisiert, ja, hier und da leise schon animalisiert wird.

Das »Concert champêtre« Giorgiones leitet mit seinem köstlich ausgeglichenem Dualismus von antikischer Tradition und modernem Impressionismus eine ganze Reihe verwandter Werke ein. Zu ihnen gehören, neben anderen im Louvre, die »Ehebrecherin« Lorenzo Lottos, die in all ihrer malerischen Haltung michelangelesk anmutende »Heimsuchung« Sebastians del Piombo und die schönen Porträts von Paris Bordone. Alles Werke, deren edelste Reize sich ebenso wenig beschreiben lassen, wie sich »ein Mittagessen erzählen« läßt. Das Besondere der Malerei klar darzustellen, ist dem Worte leider versagt; man muß froh sein, wenn vor dem Einzelnen das Allgemeine aufs neue wieder gedacht werden kann.



Phot. Ad. Braun & Co.

CORREGGIO: MYSTISCHE HOCHZEIT DER HEILIGEN KATHARINA



Des Nachdenkens wert ist die seltsame Erscheinung, daß die Eroberung Dessen, was man in der Renaissance die moderne malerische Idee nennen kann, im wesentlichen von einer Reihe genial begabter Wunderkinder ausgegangen ist. Von Künstlern, die jung schon Meisterwerke produzierten und die alle jung auch gestorben sind. Andrea del Sarto starb im vierundvierzigsten Jahr. Das ist für einen Maler, der lange Lehrjahre zu absolvieren hat, sehr früh. Correggio wurde nur vierzig Jahre alt, Giorgione sogar nur zweiunddreißig und Raffael und Masaccio, die man bedingt in dieser Verbindung mit nennen darf, erreichten beide nicht das vierzigste Jahr. Die malerisch betonte Schöpfungskraft aller dieser Künstler ist vielleicht so zu erklären, daß die für einen frühen Tod prädestinierten Naturen besonders empfänglich für äußere Eindrücke sind, daß in ihrem femininen, pathologisch gelockerten Organismus die sinnliche Anschauung stärker ist als die Spekulation, daß das Nervenleben der schwächlichen Konstitution leicht erregbar und aufnahmefreudig ist.

Andrea del Sarto und Correggio waren sinnlich ungestüme, stark erotisch betonte Naturen. Davon geben ihre Bilder im Louvre deutlich Zeugnis. Correggio erscheint geradezu wie ein Hochzeitstemperament. Sinnlich emporflammend, nervös und leichtblütig, aber immer dabei noch ein Renaissancekerl. Ein Lebensgenießer, in dessen Seele ein Funke von der Glut Leonardos gefallen war, ein von seiner Jugend, von seiner Begabung Berauschter, der mit mächtigem Farben- und Formenschwall das Dasein bejubelt, um wie ein Licht dann zu verlöschen. In seiner weichlichen Kühnheit und klaren Mystik ist schon Rokoko, ist etwas greuzehaft Schwaches; im Schwung seiner liberalen Gebärden ist schon Schrankenlosigkeit und darum Entartung; und in seiner Erotik verbirgt sich schon der Geist der Unkunst. Aber die mächtige Konvention hält die unbedenkliche Leidenschaft im Gleichgewicht, so daß die Freiheit seiner Kunst noch ist, was sie stets sein muß: das Kind des Gesetzes,

so daß ein Werk wie die »Mystische Hochzeit« gleich einem Wunder lieblich gebändigter Fülle vor den Beschauer hintritt.

Lyrischer und stiller, aber nicht weniger sinnlich ist Andrea del Sarto, den man aus einigen seiner Hauptwerke kennen lernt. Die Betrachtung seiner »Caritas« und der »Heiligen Familie« verlockt zu einem Vergleich Sartos mit Murillo. Auch er könnte neben einem Velazquez nicht bestehen. Aber er wird immer, wie der ihm verwandte Spanier, auf leicht entzündbare Gemüter wirken. Unmöglich ist es, sich der Lieblichkeit des rätselhaft ins Leere blickenden Madonnengesichtes der »Caritas« zu entziehen. Das ganze Mysterium des mütterlichen Nährens ist darin, das tief stille Staunen des Mutter gewordenen Mädchens. Und ein leiser Schein von der Herzenskälte des Modells — der bösen Lebensverderberin Sartos, Lucrezia — ist auch darin. Und das erhöht noch die Anziehungskraft. Der Reiz dieses Bildes besteht darin, daß der Künstler die Konvention scheinbar malerisch auflöst und sich ihrer doch mit Glück bedient. Wie, zum Beispiel, in dem scheinbar natürlich erzielten aber doch konventiongegebenen pyramidenförmigen Aufbau. Der Umriß ist weich, das Licht ist nicht mehr, wie bei Leonardo, ein Kolorierungsmittel der Idee, sondern ein selbständiges Kompositionsmittel. Das »fumato« ist naturalisiert und hat seine Geisterhaftigkeit verloren.

Sarto war vielleicht zu sehr weicher Sinnenmensch; vom Weibe abhängig und vom Modell. Aber er ist einer der glücklichsten Enkel. Triumphierend steht er auf der Höhe der Stufen, die der Fleiß und die harte Männlichkeit der Präraffaeliten geschlagen haben.

Der Präraffaeliten! Raffaels Name wird mit Recht benutzt, um eine Grenzscheide zu bezeichnen. Denn er steht zwischen zwei Welten als ein Abschließender da. Auch ihn lernt der Reisende, der nicht in Italien war, im Louvre erst recht kennen und lernt auch den stillen Kampf für und wider diesen Künstler,

der in unserer Zeit ausgefochten wird, besser begreifen. Raffael war mehr eine resümierende als eine neugestaltende Begabung. Mit unnachahmlich graziöser Selbstverständlichkeit faßt er, auf dem Gipfel einer Entwickelung stehend, die Bestrebungen zweier Jahrhunderte zusammen. Er gewinnt aus den Kunstbestrebungen aller seiner Vorgänger das Vollkommene und schmilzt die individuell determinierten Teilschönheiten zu einer reinen und vollkommenen Universalschönheit zusammen. Das gibt seiner Kunst das Unangreifbare im Einzelnen, das schlechthin Fertige und Schöne, gibt ihr aber auch das relativ Unpersönliche. Die Raffaelische Schönheit ist »normal« bis zu einem Grade, daß sie einerseits hart an Mathematik und Geometrie grenzt und anderseits an den Gemeinplatz. Die Kunst dieses Fertigen kann im Einzelnen kaum kritisiert werden, weil sie sozusagen fehlerlos ist; man kann sie nur als Ganzes begeistert hinnehmen oder ihr mit tiefer Ehrfurcht gleichgültig gegenüber stehen. Unsere Zeit ist besonders geneigt, dieses letzte zu tun. Denn wir leben in Zuständen, denen die undramatische, nirgend durch ein Aber gebrochene Harmonie nicht adäquat ist. Uns sagen die Meister mehr, in deren Werken wir auch den Weg des genialen Gelingens, der determinierten Menschlichkeit wahrnehmen. Denn in der sich mühenden Sehnsucht spiegeln wir uns, in der faustischen Leidenschaft erkennt sich das faustische Temperament der Zeit selbst wieder. So konnte Michelangelo zur Göttlichkeit fast emporgepriesen, Giotto verehrt und Caravaggio wiederentdeckt werden, während der vollkommenere, aber weniger maskulin leidenschaftliche Raffael wohl gar gescholten wird. Und so hat man heute die vorraffaelischen Künstler ihrem Vollender sogar vorgezogen.

Natürlich liegt darin Ungerechtigkeit. Aber um Gerechtigkeit sorgt sich die weiterschreitende Menschheit nicht. Sie ergreift die Dinge, wie sie ihr nutzen können. Und das ist gut, denn nur so können die Taten der Jahrhunderte von allen Seiten gesehen werden. Zweifellos wird wieder eine Zeit kommen, wo Raffaels Kunst nicht mehr so sehr wie heute als ein etwas

leerer Schulwert gilt. Denn die Kunst dieser glücklichen Natur ist durchaus prädestiniert, ewig zu sein, und als eine jener normalen Schönheitswerte dazustehen, zu welchen die Menschheit immer wieder zurückkehrt, weil sie sich der darin niedergelegten, fast wissenschaftlich beweisbaren Vollkommenheit so wenig entziehen kann, wie dem Wohlklang des C-dur-Akkords.

Der Heutige vermißt, wie gesagt, die sichtbaren Zeichen des arbeitenden Willens in den Werken Raffaels, jene partielle Unfertigkeit, die den Betrachter auffordert, seinerseits mit der Phantasie vollendend einzugreifen und sich als Gehilfe, als Genosse und Vertrauter des Künstlers zu fühlen. Wenn man aufmerksam nacherlebend durch die schönen Louvresäle geht und im Geiste den Weg der Renaissancekunst zurückgelegt hat, von Giotto über Fra Angelico und Filippo Lippi zu Mantegna, Bellini und Leonardo und weiter dann zu Giorgione, Tizian, Correggio und Sarto, wenn man die eine große Tendenz der Jahrhunderte erkannt hat, so steht Raffael in dieser Kette von Ursache und Wirkung nicht durchaus als eine Notwendigkeit da. Und die Notwendigkeiten, die kausalen Erscheinungen sind es ja vor allem, die uns im Anblick der Kunstgeschichte ergreifen. Raffael resümiert: er macht aus Bruchstücken Melodien, singt, wo die Andern mühsam reden, kann primitiv, rein und keusch sein und rokokohaft elegant, ist zart und lieblich bis zu englischer Süßlichkeit und dann wieder monumental männlich, er kann charakterisieren und typisieren, beherrscht spielend die Gesetze der Raumwirkungen und der Flächenkomposition, ist Psychologe und Sinnenmensch zugleich, erhebt sich zum Tiefsinn des Visionärs und sinkt hinab zum äußerlichen Pathos des Theatralikers, ist zugleich mächtig dramatischer Gestalter und Dekorationsmaler. Aber in diesem Universum von Schönheit und Harmonie erklingt nicht eigentlich ein neuer, starker Ton eigener Leidenschaft. Er ist mehr ein Gefäß der Vollkommenheit, als ihr lebendig ringendes Organ. Das Maßvolle seiner Art entspringt nicht dem schönen Sieg über innere Maßlosigkeit. In diesem



Phot. Ad. Braun & Co.

RAFFAEL SANTI: BILDNIS BALTHASAR CASTIGLIONES



Sieg allein aber liegt das Moment der Produktivität im höchsten Sinne. Man könnte sich Raffaels Werke aus dem Louvre fortdenken, und es würde nur ein sehr feiner Reiz verschwinden, nicht ein wesentliches Entwickelungsglied. Wenn er in der Geschichte der Renaissance fehlte, so würde eine herrliche Spitze nicht da sein, etwa so, wie die Turmhaube vielen gotischen Domen fehlt, aber kein notwendiges Konstruktionsglied des Riesengebäudes.

So wird es verständlich, warum Raffael große Nachfolger nicht hinterlassen hat, warum er aber mächtig, wenn auch nicht immer erfreulich auf spätere, künstlerisch verarmte Jahrhunderte gewirkt hat. Seine Kunst ist als Extrakt benutzt worden, der verdünnt brauchbare Idealsuppen gibt. Er machte das Studium der Frührenaissance den Künstlern fast überflüssig. Zeitweise ist seine groß dahinrollende Melodie von Späteren so genau ins Kleinliche transponiert worden, daß man unlogisch beim ersten Anblick einiger Louvrebilder Raffaels ausruft: ein Nazarener! Oder daß man — fast ist es ruchlos! — vor der herrlichen »Jungfrau mit dem Schleier« zuerst an unsern guten, gemütlichen Schwind denkt. Raffael ist uns durch seine Nachahmer unsagbar verekelt worden.

Andern nachgeborenen Künstlern ist Raffaels Kunst aber auch zur lebendigen Traditionskraft geworden. Poussin hat sehr Wertvolles daraus geschöpft, Ingres bedeutende Elemente gewonnen, und Künstler wie Delacroix und Feuerbach weisen in mancher ihrer besten und eigentümlichsten Kunstformen auf diesen Menschheitslehrer zurück. Die Franzosen sind immer glücklich genug gewesen, ihn in ihrem Louvre oder im nahen Chantilly gründlich studieren zu können, den Maler wie den Zeichner, während die Deutschen wohl oder übel über Dresden nach Italien pilgern mußten. Das kräftigste Werk des Louvre ist das Bildnis Balthasar Castigliones, das in der Nähe der »Mona Lisa« hängt und neben der genial schwülen Ideenkunst nur um so gesunder und lebendiger wirkt. An die etwas absichtliche Innigkeit und Naivität unserer Nazarener läßt »Die schöne Gärt-

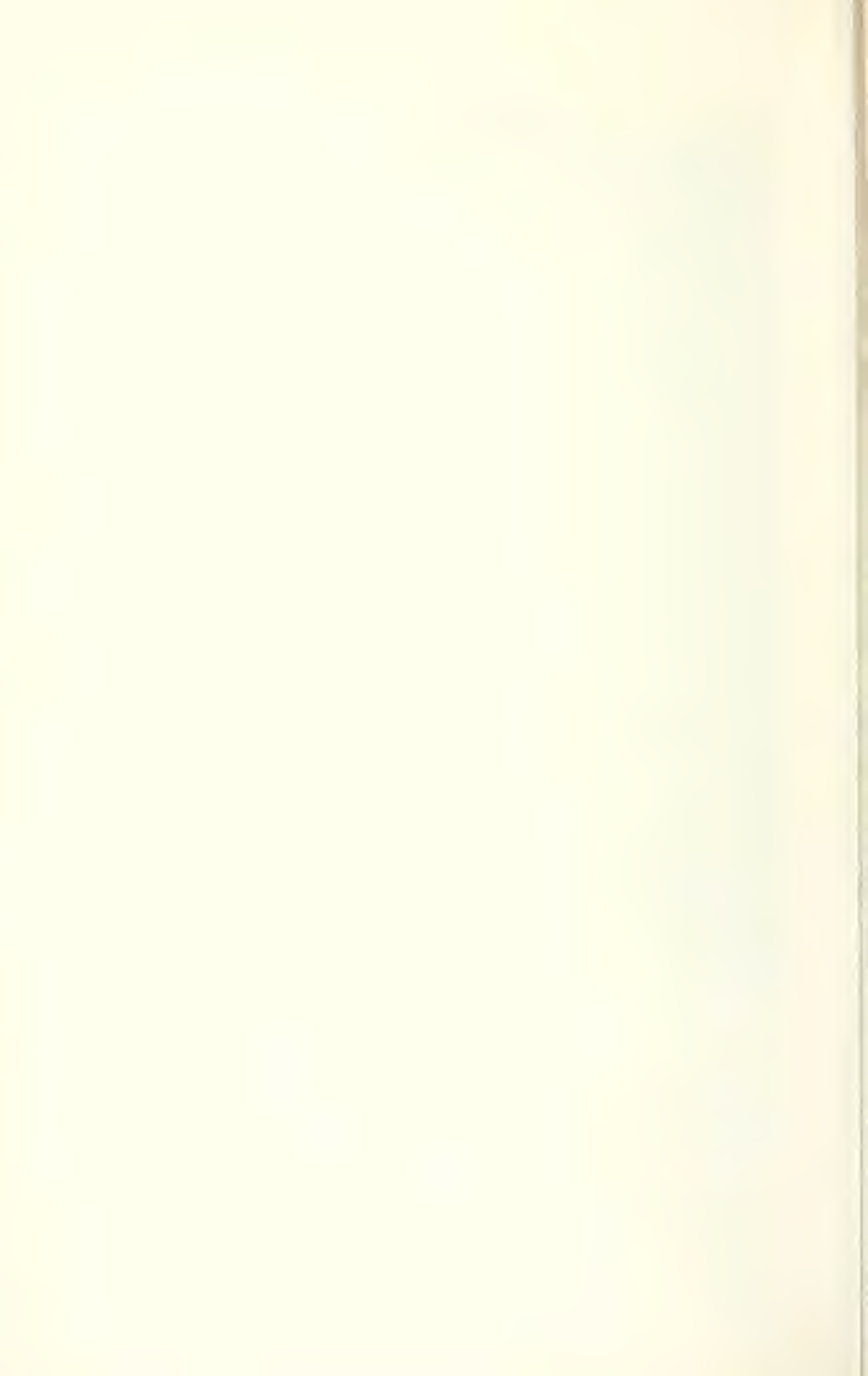
nerin« denken und an Sartos weiches malerisches Ingenium die »Große heilige Familie.« Raffaels erstaunliche Fertigkeit melodiös zu komponieren und mit Linien im gegebenen Raum förmlich zu singen, offenbart sich in der »Jungfrau mit dem Schleier« aufs eindringlichste; charaktervoller aber noch in dem Bilde der »Drei Grazien« draußen in Chantilly. Problematische Kunstinstinkte, wie sie den englischen Präraffaeliten eigen sind, werden im Porträt der Jeanne d'Arragon bemerkbar. Sehr schön sind dann aber wieder einige der ungewissen Bilder und der Schulwerke. Voll zarten Reizes ist zum Beispiel die Art, wie die Antike auf dem Bild »Apollon und Marsyas« idyllisch lyrisch gemacht worden ist, und in dem kleinen Werk »L'Abondance« liegt eine Welt formaler Herrlichkeiten, so daß es dem Betrachter ganz tanzselig zumute wird.

Auch der Geist eines Abwesenden spukt in den Louvresälen unter den alten Italienern: der Michelangelos. Ohne den Gedanken an diesen Ungeheuersten, von dem außer den beiden Sklaven vom Grabmal Julius des Zweiten nur einige Handzeichnungen im Louvre vorhanden sind, bliebe manche Kühnheit unverständlich, sähe man sich ratlos vor den Werken der Tintoretto und Caravaggio nach dem Ursprung der neuen monumentalen Formlaute um. Wenn Raffael die artistischen, die formalen Resultate zweier Jahrhunderte resümiert, so hat Michelangelo die Summen der Individualitätsentfaltung gezogen und der synthetisch gesammelten Willensgewalt eine machtvolle Handschrift dann gefunden. Wenn Raffael als ein Vollkommener auf einem Gipfel stehen blieb und als ein unsterbliches Wesen sich ruhend dort niederließ, so schleuderte Michelangelo seine herrliche Last mit titanischem Wurf in die neue Zeit hinüber. Er allein ging nicht den Weg zum Malerischen, auf den die Vorwärtsdrängenden, die Giorgione, Tizian und Correggio so siegreich dahinschritten. Wenn Jene zum Neuland gelangten, durch die Aufopferung der Hälfte Dessen, was die Renaissance



Phot. Ad. Braun & Co.

EL GRECO: BILDNIS FERDINANDS VON ARAGONIEN



geschaffen hatte, durch ein gewisses Aufgeben des Monumentalen, so unternahm Michelangelo die Riesenarbeit, eben dieses Monumentale selbst im Geiste moderner Lebensauffassung malerisch zu machen. Wie es geschah, wie er das Skulpturale, das bisher in der Malerei heimisch gewesen war, daraus löste, es selbständig machte und so zu einem malerischen Stil der Skulptur gelangte, mit dem noch die Lebenden sich auseinandersetzen, und wie er für subjektive Leidenschaftlichkeit des Willens eine freskenhafte Handschrift fand, die in der Folge zu einer malerischen Stilschrift wurde, kann hier nicht ausgeführt werden. Erwähnt aber muß er werden, weil im Louvre die Gedanken des Betrachters die Lücke, die sich der Anschauung hier bietet, unwillkürlich füllen.

Denn es konnte nicht fehlen, daß nun gleich Persönlichkeiten aufstanden mit eingeborenen Begierden zur Synthese, die die beiden neuen Prinzipien der Renaissancekunst: das von Tizian und den Seinen vertretene Malerische und das vom Michelangelo vertretene Monumentale, zu vereinigen strebten. Nur aus diesem waghalsig kühnen Bemühen sind die merkwürdigen Louvrebilder Tintorettos zu erklären. Der Maler und der Zeichner sind gleichermaßen an der merkwürdigen, fast skurrilen, aber machtvollen Wirkung seines »Paradieses« beteiligt. Tintoretto will die bedeutende ornamental wirkende Form und zugleich die tonige Malerei: das macht aus ihm eine Erscheinung, die dem Wesen nach ein wenig dem unglücklich genialen van Gogh gleicht, der dieselbe, vielleicht unmögliche Synthese in unsern Tagen mit den Mitteln des Impressionismus versuchte und damit wie Tintoretto in einen seltsam erregten Symbolismus geriet. Der Weg scheint notwendig zur Übersteigerung der Linie und der Farbe führen zu müssen, weil der tonig malende Pinsel zeichnen und die Komplexe zeichnende Hand zugleich auch malen muß; weil sowohl der Maler als der Zeichner aufs äußerste stilisieren müssen, um eine Annäherung ihrer Mittel möglich zu machen.

Wie sehr diese Art der Kunstauffassung sowohl zur denkbar

stärksten Sinnfälligkeit und zugleich zur Psychologisierung des Stoffes zwingt, beweist eben Tintorettos großes Bild, das »Paradies«, mit wunderlicher Großheit. Und zu welcher Höhe der Leistung dieser Doppelwille die große Persönlichkeit — aber nur diese — befähigen kann, zeigen seine im Louvre befindlichen Porträts. Besonders das in der Salle la Caze aufgehängte Bildnis Pietro Mocenigos übertrifft an Herrlichkeit der Malerei und an Ausdruck nach einer gewissen Richtung wenigstens alles Vorhergehende.

Auf das interessanteste erläutert wird das eigenartige Wollen Tintorettos sodann noch durch einen Geistesverwandten, der zwar der spanischen Schule zugezählt wird, aber doch hier zu nennen ist. Von Grecos Bildnis Ferdinands von Aragonien geht eine Stimmung gefährlich, aber genial gesteigerter Anschauungskraft aus, wie von den Bildnissen Tintorettos. Wie hart neben einem solchen Gelingen die Manier stehen kann, ja stehen muß, hat Greco dann freilich an anderem Orte bewiesen. Der Stil dieser beiden Erregten balanciert immer zwischen Extremen; glückte es ihnen, Gleichgewicht zu finden, so produzierten sie eine neue Spielart der Malerei. Eine Spielart, vor der gerade der Moderne mit erschüttertem Gefühl verweilt.

Von der nachgeborenen, vom Tafelbild determinierten, malerisch dekorativen Kunst der Wandmalerei, worauf schon hingewiesen wurde, sind im Louvre die Riesenbilder Veroneses klassische Zeugen. Sie vermögen in den Sälen, wo Giottos Freskomonumentalität nicht zur Geltung kommen würde, zu wirken, weil sie nicht so sehr wie Fresken auf eine vorgedachte architektonische Raumwirkung angewiesen und mehr riesige Rahmengemälde als Wandmalereien sind. Zudem sind die Bilder Veroneses nicht mehr für die Kirche gedacht, sondern für den Palast. Denn im sechzehnten Jahrhundert war ja selbst die Kirche schon ein Repräsentationshaus geworden. So paßt dieser flüssige, malerische Dekorationsstil, der sich immerhin die alten Freskotraditionen noch zu Nutzen zu machen wußte, recht gut in die Palasträume

Phot. Ad. Braun & Co.

CARAVAGGIO: DAS KONZERT



des Louvre hinein; man vermag in der Salle Carrée den Reichtum der Gestaltung in der Kunst Veroneses ohne Mißklang zu genießen.

Es versetzen diese von einer hohen Luft erfüllten Bilder in eine heiter feierliche Feststimmung. Ein lauer Südwind weht durch die hochzeitlich gehobene Stimmung venezianischer Sinnenfreude, die ein königlich sicherer, im Rhythmus stolzen Wellenschlags sich bewegender Pinsel zu einem großen Ornament gemacht hat. Die Kunstschwächen der Folgezeit wandeln als Schatten schon durch die hohen Hallen Veroneses, die Leerheit des dekorativen Scheins verbirgt sich in den Falten seiner üppigen Gewandung; aber noch siegen Konvention und Genie über solche Gefahren, und trotzdem der willensstarke Geist der großen Jahrhunderte sich im Genuß schon zu verflüchtigen beginnt, steht diese Malerei noch wie ein üppig stolzer Frauenleib da vor dem berauscht emporschauenden Auge.

Lange ist es Brauch gewesen und ist es wohl noch jetzt, verächtlich von der Kunst Caravaggios, als von einer in Naturalismus entartenden Malerei zu sprechen. Eine gründliche Revision dieses Urteils ist erst von Denen vorgenommen worden, die lebendigen Sinnes von der neuen Kunst zur alten zurückgeführt worden sind, für die es nicht eine fix und fertige Geschichte der Renaissancekunst mit Anfang und Ende gibt, die in der Kunst vielmehr eine fortlaufende, von Volk zu Volk überspringende Entwickelungsenergie sehen und darum erkennen, daß das »Ende«, das Caravaggio bedeutet, zugleich ein bedeutender Anfang war: ein Anfang zu moderner Kunst. Jede ursprüngliche Kunstbegabung enthält neue Keime, stehe sie nun am Anfang oder am Ende einer Epoche; unfähig der Fortpflanzung bleibt nur die Kunst aus zweiter Hand, wie etwa die der Carracci, Guido Reni und anderer Zeitgenossen des Caravaggio, die sich im Louvre sehr gründlich studieren läßt. Das Vorbild dieser Maler war nicht mehr das Leben, sondern

es waren die »alten Meister«; sie waren nicht selbständig Wollende, sondern Epigonen und Akademiker. Freilich: Epigone von immerhin hohem Wuchse und reifer Kultur. Die eigentliche lebendige Tradition jener Zeit aber, das heißt: die eine, unteilbare, zu einer neuen Metamorphose drängende Kunstkraft lebt in den Werken Caravaggios fort und wurde von dort in die spanische Kunst hinübergeleitet.

Die im Louvre befindlichen Bilder Caravaggios geben eine hohe Meinung von dem leidenschaftlichen Künstler. Ein gewaltsamer Mensch, eine Art von Courbetnatur, die das Charakteristische der Natur mit michelangelesker Leidenschaft suchte und aus der Übersteigerung des sinnlichen Lebens zugleich Unmittelbarkeit und Monumentalität zu gewinnen trachtete. Mit den beiden Louvrebildern, dem »Konzert« und der »Wahrsagerin« tritt dieser Künstler vor uns hin als Einer vom Stamme Signorellis. Bei ihm lebt dieselbe Gewalt der Form wieder auf; nur ist Caravaggio ebensosehr Maler wie Signorelli Freskokünstler. Er zieht ebensoviel Größe aus dem Objekt heraus, wie früher das Subjekt hineingetragen hatte. In seinen Werken ruht als Rudiment Liniengewalt, wie in den Arbeiten Signorellis malerisches Ingenium als Ahnung und Instinkt enthalten ist. In einem Bild, wie das Großmeisterporträt, das in seiner glänzenden Meisterlichkeit eine ganze ruhmreiche Kunstepoche krönt, ist eine Summe gezogen und zugleich das Wollen ausgesprochen, das deutlicher noch den nächsten Jahrhunderten durch den Namen Valazquez bezeichnet werden sollte.

In Spanien kam zu den reichen von den Venezianern übernommenen Werten das nordische, das flämische Element. Die Lehren der italienischen Renaissance konnten voll ausgenutzt werden, ohne daß das verantwortungsvolle Erbe drückend empfunden worden wäre; und es konnten diese Lehren mittels der niederländischen Einflüsse naturalisiert werden, weil für die Spanier immerhin ein Anfang war, was den Italienern wohl



Phot. Ad. Braun & Co.

FR. ZURBARAN: LEICHENBEGÄNGNIS EINES BISCHOFS



oder übel als Ende erscheinen mußte. Im Louvre wird der Betrachter in der »Grande Galerie« in der natürlichsten Weise darum von den Bildern Caravaggios zu denen der Spanier hinübergewiesen und weiter dann zur flämischen Schule. Es ist nur eine relativ kleine Gruppe spanischer Meister vorhanden; aber diese wenigen Werke repräsentieren nichtsdestoweniger den gewaltigen Einfluß der spanischen auf die französische Kunst mit großer Eindringlichkeit und wirken dadurch doppelt bedeutend an dieser Stelle.

Und gerade durch die reichen Beziehungen, woran die spanischen Bilder denken lassen, durch die Hinweise auf Tizian, Giorgione, Tintoretto und Caravaggio, auf Rubens und dessen Vorgänger und endlich auf die Stelle, die sie später in der Entwickelung Courbets, Manets und einer ganzen Epoche moderner Malerei gespielt haben, treten die einzelnen Künstler dieser Schule als Individuen deutlicher hervor. So wird man durchaus in der leisen Zurückhaltung bekräftigt, womit man sich gewöhnt hat, die Werke Murillos zu betrachten. Es blüht und duftet freilich von tausend Schönheiten in den Bildern dieses fruchtbaren Talentes. Die »Empfängnis« oder die »Geburt Mariä« sind dessen Zeugnis genug; aber immer fehlt auch der letzte Sinn für Wahrheit, die ganz phrasenlose Empfindung. Und damit fehlt dem Pinsel dann auch die ganz fortreißende Handschrift, den Valeurs die schlagende Überzeugungskraft, der Komposition die architektonische Gewalt und der Psychologie das: so muß es sein! Neben den herb männlichen Werken selbst weniger begabter Zeitgenossen spürt man doppelt peinlich den weichen schwülen Sartogeist Murillos, seine dekorative Rauschsucht und das Theatralische seiner üppigen Genialität. Man braucht nicht einmal gleich auf den königlichen Velazquez zu blicken. Selbst Ribera steht mit seinen fünf Louvrebildern vor Murillo als ein Überlegener. Und mehr noch der allzu wenig gekannte Zurbaran mit seiner straffen, kühl temperamentvollen Kunst, denn sein »Leichenbegängnis eines Bischofs« ist ein Bei-

spiel prachtvoll geschmeidiger Malkunst, die mit sinnlich saftiger Fülle und vereinheitlichender Eindruckskraft das Stillebenhafte jeglicher Erscheinung zum Leitmotiv zu machen weiß. Selbst der Lehrer Velazquez noch, Herrera, behauptet sich nicht übel neben dem gefällig sinnlichen Dekorationstalent Murillos, das mit Unrecht neben den Größten aller Zeiten so oft noch genannt wird.

Über die erstaunlichen Werke des Velazquez ist kaum etwas zu sagen. Die Kunst dieses Malers, der nichts anderes war als nur Maler, bietet dem Wort, dem Diener des Gedankens, kaum einen Anknüpfungspunkt. Man hat diese Kunst im Auge, in der Empfindung, oder man hat sie überhaupt nicht. Leonardos »Idee«, die selbst bei Giorgione noch spukt, der Stoff, der selbst bei Tizian noch eine gewisse Rolle spielt: bei Velazquez ist davon nicht mehr die Spur vorhanden. Er malt nur die reine Erscheinung. Und über die Erscheinung läßt sich nichts sagen — oder alles, was über die Welt überhaupt zu sagen ist. Denn jede Erscheinung, wohlgemerkt: jede, ist im tiefsten Sinne ein Symbol des Lebens, der Natur. Velazquez deutet das Leben nicht, er konstatiert es. Tut es freilich mittels der Anschauungskraft des Genies. So kommt es, daß in seiner kühlen Konstatierung nicht nur eine an Wundern reiche Schönheit enthalten ist, sondern daß auch alle möglichen Deutungen und Symbole embryonisch darin liegen. Seine Bilder scheinen nichts zu sein als klarste Natur und sind zugleich doch Extrakte des Seelischen, sind Raumdekorationen, Farbenarabesken, Valeurdichtungen und sibyllinische Lebenshieroglyphen.

In Bildern, wie die Infantinnenporträts es sind, scheint der moderne Blick aufs Leben zum erstenmal ganz bewußt geworden. Es ist die Größe der Renaissancehaltung darin, aber es sind auch alle Vorzüge der modernen Anschauungsweise darin; und sogar schon ein Gran moderner Schwäche. In dem unsagbar delikat auf Grau und Rosa gestimmten Bildnis der Infantin Maria Theresia ist Manets zarte Aufrichtigkeit, Courbets unmittelbare Sinnlichkeit, Leibls Gründlichkeit, Degas Intellektualismus und Renoirs



Phot. Ad. Braun & Co.

VELAZQUEZ: BILDNIS DER INFANTIN MARIE-MARGUERITE



weibliche Zärtlichkeit; aber auch Whistlers Raffinement ist andeutungsweise als Nebenton schon darin. Modern ist diese Kunst durch ihre scheinbare Kühle und voraussetzungslose Objektivität, durch ihre Abneigung gegen alle Spekulation, durch ihre scheinbare Ungläubigkeit. Und doch gibt es Nichts, was gläubiger und liebevoller sein könnte, als diese gelassene Hingabe an das Sichtbare, als dieser rückhaltlose Glaube an den niemals ganz zu erfassenden Tiefsinn der Erscheinung.

So sehen wir also im Louvre, wie Frankreichs Kunstkraft sozusagen von allen Seiten langsam umzingelt wird. Nach Italien schuf Spanien im Süden eine mächtige Einflußsphäre, und im Norden wurde die Lücke alsdann durch die niederländische Kunst geschlossen.

An den Pforten zu diesem nördlichen Kunstreich des Renaissancezeitalters stehen zwei Riesen: Rubens und Rembrandt.

Auch an ihnen konnte das spät sich entwickelnde Maltalent der Franzosen nicht vorbei, ohne sich mit ihnen auseinanderzusetzen. Hinter diesen Beiden breitet sich aber noch eine ganze große, bürgerlich germanische Kunstkultur aus, die ebenfalls intensiv auf die in Paris lokalisierte französische Kunst wirken mußte, weil in dieser die fränkisch germanischen Elemente von Zeit zu Zeit immer wieder in den Vordergrund getreten sind und sich dann naturgemäß nach dem Verwandten umgesehen haben.

Rubens ergänzt Velazquez in vollkommener Weise. Beide zusammen weisen fast alle charakteristischen Züge der modernen Kunstkraft auf. Während in dem großen Spanier reifte, was die Venezianer begonnen hatten: die Kunst der von der Erscheinung ausgehenden Tonmalerei, machte Rubens Das geschmeidig und unmittelbar, was Michelangelos Riesenkraft aus der Heroenzeit gerettet und was Tintorettos synthetisches Bemühen von ihm abzuleiten versucht hatte. Rubens brachte das Überlebensgroße Buonarrotis der Großbürgerkultur seiner Zeit

und seines Landes näher; er war ein sinnlich, fast könnte man sagen, ein feminin gewordener Michelangelo, ohne Weltanschauungskrämpfe, ohne leonardeske Spiritualität. Sein Weg war der einzig mögliche, um der sich demokratisierenden und intellektualisierenden Menschheit das dramatisch Monumentale zu erhalten und sie so, trotz des Gewinnes auf anderer Seite, vor einer Verarmung zu schützen. Er nahm der Kunstidee Michelangelos die steile, furchtbare Höhe, die schrecklich alttestamentarische Feierlichkeit. Bei ihm wurde die gewaltsam ausdrucksvolle Linie zu einer temperamentvoll zeichnenden, mit der Fülle der elastischen Materie weich schreibenden und üppig gleitenden Pinselschrift; und so wurde seine Monumentalität erfüllt mit allen den reichen malerischen Werten, die Michelangelo der Freskoarchitektonik noch hatte opfern müssen. Von der Gipfelkunst des großen Italieners öffnen sich alle Tore auf steile Abhänge; von der Höhenkunst Rubens aber gelangt man in sanfterem Abstieg in die grünen Täler der Romantik und zu den Wohnstätten friedlicher bürgerlicher Empfindungen. Michelangelo, das einsame, unheimlich große Individuum, hatte das ganze Leben in seine erhaben sinnliche Abstraktion hineingezogen; Rubens, der lebensfrohe Weltmann mit dem Riesentemperament, trug seinen Gestaltungstrieb umgekehrt ins Leben hinein. »Die Natur zu fassen, wie sie sich bietet, wirkliche Wesen aus dem Leben herauszugreifen, und damit die Welt seiner Phantasie zu bevölkern, das war bei ihm eine Gewohnheit, weil ein Bedürfnis, eine Schwäche wie eine Stärke seines Geistes« (Fromentin).

Das südlich Romanische, das Rubens nordisch germanisch umschuf, das Architektonische, das er malerisch frei zu machen wußte, war den Franzosen als Vorbild ebenso unentbehrlich, wie Das, was ihnen die Spanier und Holländer gaben. Ja, Rubens hat so recht eigentlich für die Franzosen gearbeitet, weil er getan hat, was sie selbst gern vollbracht hätten, wenn sie nur die Entschlußkraft gefunden hätten und nicht von aka-

PETER PAUL RUBENS: LOTS FLUCHT



demischen Bedenken immer zurückgehalten worden wären. So kommt es, daß der Name Rubens in den späteren Jahrhunderten der französischen Malerei auf Schritt und Tritt erklingt und daß der Gang durch die langen Säle voll Rubensscher Bilder im Louvre wieder einmal lehrreich auch für die Betrachtung französischer Kunst wird.

Der eigentliche Rubens ist freilich in den mächtigen Wandbildern der Rubensgalerie kaum zu finden. Staunenswert sind ja auch diese Arbeiten, weil es schon etwas Außerordentliches bedeutet, bei solchem Unternehmen, auf Riesenleinwände leere höfische Allegorien zu malen, nicht zu entgleisen. Welch königliche Beherrschung der Mittel, Solches, mit einer Schülerschar sogar, zu wagen und zu vollbringen! Aber gegen den Rubens, wie er in seinen besten Stunden war, kommt der geniale Dekorationsmaler dieser Repräsentationsbilder doch bei weitem nicht auf. Das ursprünglich gestaltende Temperament ahnt man im Louvre vor allem in der »flämischen Kirmeß.« Vor diesem Bild spürt man, daß michelangeleske Gewalt nicht nur in strudelnden Höllenstürzen, wirbelnden Himmelfahrten oder stürmischen Weissagungsgebärden sein kann, sondern daß ihre Elemente in der Bewegtheit jedes Pöbelhaufens enthalten sind, daß auch der Gegenstand der Roheit mit deklamatorischem Pathos und großer Gebärde behandelt werden kann, wenn dieses Pathos nicht leer ist, sondern der Ausfluß überquellender Lebensempfindung. Rubens weiß mit dieser Jahrmarktsschilderung fast schauerlich zu packen. Wendet man den Blick von den derben stofflichen Einzelheiten aufs Ganze, auf das Bewegungsornament des im Felde sich machtvoll verschlingenden Getümmels, auf das allegro con brio dieses planvollen Durcheinanders, so geht es Einem auf, wie viel Kunstelemente aus den Tempeln der Vergangenheit in unsere tempellose Zeit durch eine scheinbare Vulgarisierung herübergerettet worden sind. Man erkennt in der barocken Pinselschrift dieser universalen Malerei, die ihre Wirkungsgewalten an Heiligen wie an Profanen erprobt und deren geniale

Leichtigkeit nicht selten auch zur Leichtfertigkeit entartet, jene ganz moderne Monumentalität, die nicht mehr nach dem Format fragt, weil sie im Verhältnisleben der Teile, im Zwang des Impressionistischen liegt und weil das vom Rahmen Umschlossene eine von der übrigen Raumarchitektur unabhängige Einheit geworden ist und dekorativ nur noch in sich selbst, nicht aber als Teil einer allgemeinen Raumidee wirkt. Mit Rubens löst sich die dramatisch dekorative Malerei endgültig von der architektonischen Stilidee. Was sie dadurch an einfacher Würde verliert, gewinnt sie an Reichtum und psychischer Elastizität. Es kommt eine neue Art intimer Kühnheit in das Tafelbild. Niemand vorher hätte ein Porträt gewagt, wie das der Helene Fourment mit ihren Kindern, das sich als Symphonie in Gelb darstellt. Und in dem herrlichen kleinen Bild »Die Flucht Lots« wogt und wallt es von einer Dramatik, die nicht mehr religiös droht, sondern ästhetisch schmeichelt, ohne doch an Tiefe zu verlieren, die nicht mehr Dienerin der kirchlichen Idee ist, sondern in süßer weltlicher Sinnlichkeit förmlich schwimmt.

Sekundiert wird die Kunst, die Rubens genial vertritt, im Louvre durch Jordaens, der sich zu dem Meister etwa verhält, wie Zurbaran zu Velazquez und von dessen strotzend derber Art das Bild »le roi boit« einen vortrefflichen Begriff gibt. Und auch von van Dyck, der mit Porträts und Repräsentationsbildern freilich nicht eben zum besten vertreten ist. Zum froh erstaunten Verweilen nötigt in dem Teil des Louvre, wo die Bilder dieser Epoche vereinigt sind, dann noch ein Bild von V. Boucquet, der »Fahnenträger.« Ein fast unbekannter Name und doch ein außerordentliches Werk!

Aber solche Überraschungen erlebt man öfter im Louvre. Man sieht sich zur selbständigen Wertung überall gezwungen, und ohne Eitelkeit und Überhebung, aber auch ohne falsche Scheu gelangt man so unversehens dann zuweilen zu neuen Urteilen. Oder doch zu Urteilen, die Einem selber neu und merkwürdig sind.



Phot. Ad. Braun & Co.

PETER PAUL RUBENS: DIE KIRMESS



Rembrandt hat spät und immer nur mittelbar auf die französische Malerei gewirkt. Um Rubens zu verstehen, braucht der Franzose nur lebhaft zu empfinden; um dem großen Holländer nahe zu kommen, bedarf es bei ihm einer Selbstentäußerung, wozu er sich nur schwer entschließt. Rembrandt hat sich, ähnlich wie Shakespeare, die Herrschaft in Frankreich erzwingen müssen: gegen den Willen der Nation. Der tiefsinnige, mystisch dunkelnde und überirdisch strahlende Spiritualismus Rembrandts ist den Franzosen fremd. Wenn sie schon, bei allem Temperament, in der Kunst vor jedem Äußersten zurückschrecken, so fühlen sie sich am meisten doch geängstigt vor dem religiös philosophischen und psychologisch grabenden Tiefsinn. Noch heute ist Rembrandt ihnen ein Schrecken. Dennoch haben sie sich diesem Menschheitsgenius beugen und sich in manchem Zug ihrer Kunst nach ihm richten müssen.

Dem Bewußtsein der französischen Malerei ist Rembrandt eigentlich erst in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts von Fromentin entdeckt worden. In dessen berühmtem Werk »Die alten Meister« spiegelt es sich getreulich, wie viel der Franzose zu überwinden hatte, ehe er ein Verhältnis zu Rembrandts Genie fand. Einflüsse, wie der lebendige Malerinstinkt sie aufnimmt und verarbeitet, sind freilich schon lange vorher nachzuweisen. Oder sind doch wenigstens mit der Empfindung wahrzunehmen. Daß Rembrandts Kunst nie eigentlich schulbildend zu wirken vermochte, ist bekannt. In gewisser Weise zehrt von ihr aber doch die ganze moderne Malerei. Die Künstler vermögen nie vom Ganzen dieser Kunst auszugehen, sondern immer nur von Teilen, von einzelnen Zügen; es geht ihnen wie mit Michelangelos Schöpfungen. Beide Genies sind zu eigensinnig persönlich, zu wenig »normal«, als daß ihr Werk ohne weiteres benutzt werden könnte. Einmal im Leben aber greift fast jeder Künstler in die Ewigkeitswerte Rembrandts hinein und holt sich heraus, was seiner kleineren Kunstwelt nützlich werden kann. Freilich ist es dann nicht

immer leicht, zu erkennen, welche Elemente von Rembrandt stammen. Aber das Gefühl sagt Einem, daß sie vorhanden sind, bei Daumier und Géricault wie bei Delacroix, bei Millet und van Gogh, bei Degas und Monticelli. Der große Realist und Mystiker ist mehr anonym in der französischen Kunst gegenwärtig; aber er herrscht trotzdem darin, wie er im Louvre mit seinen unsterblichen Werken herrscht.

Es hat etwas seltsam Ergreifendes, wenn man am Ende der »Grande Galerie« plötzlich vor den Werken steht, die man von Jugend auf aus vielen Reproduktionen schon kennt, die Einem zu vertrauten Symbolen geworden sind und mit denen man oft exemplifizierte, wenn an deutschen Tischen über das »Sollen und Müssen« der Kunst debattiert wurde. Wie das Leben immer anders ist als jede Vorstellung davon, so geht auch das Meisterwerk der Kunst in gewisser Weise über jeden Begriff hinaus. Es kommt vor, daß man im ersten Augenblick ein wenig enttäuscht ist — wie auch vor der Natur zuweilen — weil die freie Einbildungskraft vor der schwarzweißen Reproduktion so ganz anders gemalt hat; aber schließlich gibt Rembrandts Wirklichkeit doch viel, viel mehr, als es der höchsten Phantasie des Laien vorstellbar ist. Nirgends wird Einem das mehr offenbar, als vor den Wunderwirkungen des »Tobias mit dem Engel.« Schon vor der Photographie glaubte man den Eindruck dieser mit zauberhafter Genialität real gemachten Vision keiner Steigerung fähig. Und doch sieht man die Schilderung wie zum erstenmal, wenn man davortritt. Bis zu welchem Grade das Alltägliche rings umher mit der Atmosphäre der Unendlichkeit umgeben und wie die tiefste Lebensbedeutung aus dem Unscheinbaren vom liebenden Geist hervorgeholt werden kann, das zeigt daneben die geheimnisvolle Idylle der »Jünger in Emmaus.« Wie ein klassisch gewordener Dostojewskij steht Rembrandt als Seelenkünder da, ein Realist mit der Spiritualität Leonardos, ein Visionär mit der sinnlichen Wahrnehmungsfülle Tizians. Wie schöne, tiefe Dichterworte im Gedächtnis bleiben,

unvermutet immer wieder da sind und Einen zwingen, sie mit verhehlter Begeisterung vor sich hinzusagen, so bleiben kleine Bilder wie die »Philosophen« oder die »Heilige Zimmermannsfamilie« als Rhythmen in der Erinnerung, auf denen sich Weltsymbole wiegen. Eine Accentverteilung, wie die auf dem berühmten Samariterbild ist so seltsam eindringlich — an Brahms Musik möchte man ein wenig denken — daß sich die Komposition dem Gefühl ein für allemal mitteilt als ein neuer, unverlierbarer Wert. Und vor dem »geschlachteten Ochsen« kommt es Einem recht zu Bewußtsein, wie müßig vor Meisterwerken jeder Streit um den Stoff ist und wie wenig man Vollkommenheiten miteinander vergleichen kann. Jedes vorzügliche Kunstwerk trägt Anfang und Ende, Gesetz und Notwendigkeit in sich und ist ein Organismus, der nur so sein kann. Und dabei kann man es bewenden lassen; wer mehr oder etwas Anderes will, ist nicht diskutabel. In Rembrandts »Ochsen« ist das Wunder der Erscheinung so vollkommen wiedergegeben, daß man auch vor diesem »realistischen« Bild die ganze hohe Poesie des Kosmischen wahrnimmt, worin alle Erscheinung schwimmt und lebt. Heinrich Heine schrieb einst in einem Kunstbrief spöttisch von einem französischen Maler, ich glaube von Decamps, dieser könne einen Besenstiel in einem leeren Zimmer so malen, daß man sehe, es sei ein Mensch damit totgeschlagen worden. Im übertragenen Sinne kann man von Rembrandts »geschlachtetem Ochsen« sagen, im Anblick dieses Kellerbildes vermöchte Jemand sich zur pantheistischen Weltanschauung zu bekehren.

Eine andere Seite von Rembrandts Universalismus illustrieren die vorhandenen Porträts. Das Bildnis einer Jüdin weist auf das Riberaartige im Talent des Holländers hin. Nur hat Rembrandt alle Züge, die ihn mit Ribera und Zurbaran verbinden, in unerklärlicher Weise spiritualisiert und wie in eine Sphäre heiliger Rührung erhoben. Zeugnis davon geben einige herrliche Selbstbildnisse. Vor allem das um 1634 gemalte, das den Jüngling mit Barett im reichen Lockenschmuck und prächtig ge-

kleidet zeigt; und sodann das von 1660, worauf der Vierundfünfzigjährige von der Staffelei her sorgenvoll den Betrachter anschaut. Es sind zwei der schönsten aus der Fülle der existierenden Selbstporträts.

So viele Rembrandts; immer er selbst und immer auch wieder ein Anderer. Ein Proteus und doch Der, dem man am willigsten von Allen, die letzten Gefühle des Herzens anvertraut.

Unmittelbarer haben die holländischen Kleinmeister auf die französische Malerei gewirkt. Freilich nicht ständig. Die holländische Bürgerkunst hat immer nur in dem Maße Einfluß gewinnen können, wie in den immer wiederkehrenden Kämpfen des romanischen und germanischen Elementes im französischen Volke das germanische Wesen zum Sieg gelangte. So hat sie bedeutenden Einfluß zur Zeit des Rokoko geübt, das, wie schon in einem früheren Abschnitt angedeutet wurde, im wesentlichen ein germanischer Kunststil war; und sodann mehr noch im bürgerlichen neunzehnten Jahrhundert, das fast ganz der fränkischen Arbeitstüchtigkeit gehört hat.

Besonders nachhaltig, wenn auch still, hat der wundersame Vermeer gewirkt, der zu jenen jung gestorbenen Genies gehört und von dessen mozartklarer, tiefer Meisterschaft ein kleines Bild nur im Louvre Kunde gibt. Da dieser Maler mit dem schweigenden Ruhm aber nur wenige Werke überhaupt hinterlassen hat, ist seine Anwesenheit an sich schon ein Ereignis. Um so mehr, als seine »Spitzenklöpplerin« — 40 cm hoch und ebenso breit nur! — eines seiner köstlichsten Werke ist. Vor diesem winzigen Bild könnte man viele Wirkungsgesetze der Kunst erklären, so mathematisch klar erscheint es aufgebaut in Form und Farbe. Und man könnte dann zugleich auch daran erläutern, wie das oberste aller Wirkungsgesetze darin besteht, alles Mathematische mit Leben wieder zuzudecken, mit blühender Natur zu umkleiden. Vermeer erinnert im Temperament ein wenig an Manet; er ist ebenso vornehm und tief; so mag es



JAN VERMEER VAN DELFT: DIE SPITZENKLÖPPLERIN



ein Gefühl herzlicher Wahlverwandtschaft gewesen sein, als der Stillebenmaler Manet bei der duftigen Pinselkunst Vermeers in die Lehre ging.

Sichtbarer und unmittelbarer hat in Frankreich freilich das Beispiel Frans Hals' gewirkt. Das ist erklärlich. Er ist der Heilige der Werkstatt, weil das Phänomenale bei ihm im Werkzeug sitzt, in dem mit weicher Bestimmtheit kraftvoll modellierenden Pinsel. In seinen Bildern ist das Wie und Warum immer sichtbar; ein rechter Maler für Maler, ein virtuoser Zeichner und Konstrukteur, ein nie irrender Beobachter, ein Genie des gesunden Menschenverstandes und ein Techniker ohne jede Ängstlichkeit. Nie verbirgt er sich hinter den Schleiern einer Idee oder eines fernhin schweifenden Gefühls. Er ist ganz Gegenwart. Mit knappsten Mitteln formuliert er das malerisch Plausible. Man glaubt vor seinen Bildern, sie wären eben fertig geworden, der Maler wäre zurückgetreten und riefe nun befriedigt: »Seht, da stehts!« Mit ökonomisch angewandten Keckheiten weist er auf die »lebenden Punkte« der Erscheinungen; das grotesk Charakteristische greift er mit dem scharfen Blick des Feldherrn aus der Menge der Züge heraus und übersetzt es mühelos in die geschmeidige Sprache seiner Kunst. Sein Fleisch ist sinnlich, vollblütig und massig strotzend wie bei Courbet; und es ist zugleich rosig, zart und jugendfrisch, gleich einem kühlen Apfel, wie bei Manet.

Die Franzosen, die diesen Lehrer suchten, fanden ihn gleich im Louvre mit schönen Werken. Es fehlen freilich große Repräsentationsbilder — bis auf ein herrliches Familienbild der van Beresteyn, das dem Lebenden wieder einmal zu Gemüte führt, wie heute kein Maler lebt, der eine solche Komposition bewältigen könnte, die im alten Holland doch beinahe Zunftbedingung war —; aber dafür sind die schönsten Einzelbildnisse vorhanden: das vornehm dreiste Bildnis René Descartes und das bis zur Grenze des Genrehaften liebliche der »Bohémienne.« Auch Hals weist in diesen Bildnissen nach Spanien

hinüber; wie denn die ganze niederländische Malerei ja starken künstlerischen Wechselwirkungen mit Spanien ausgesetzt war, zum Teil auch infolge der politischen Verhältnisse. An Hals denkt man auch vor Anthoni Moros velazquezartigem Porträt Eduards des Sechsten mit dem erstaunlich gemalten Hofzwerg. Und alle diese Beziehungen entspringen nicht historischen Gedanken, sondern dem lebendigsten Gefühl, weil man sie, von der neueren französischen Kunst kommend — in der man den metamorphosierten Frans Hals wiederfand — als moderne Gegenwartswerte sich selbst entdeckt.

Terborchs vermeerartig kostbare Tonmalerei hat in der Folge auf die französische Malerei gewirkt und Metsus, seines Schülers, chardinartig feine Stofflichkeit; Pieter de Hoochs intim ausgereifte Lichtkünste haben Schule gemacht und die von Hals stammende Bildniskunst van der Helsts; Pottners Meisterschaft hat die Tiermalerei zu einer Höhe der Leistung angeregt, die durch den Namen Troyon bezeichnet wird, und Cuyps Landschaftsvereinfachung hat die Kühnheiten Millets mit prachtvoller Genialität vorbereitet. Für alles das gibt die holländische Sammlung des Louvre instruktive Beispiele. Und gibt diese Lehre doch immer nur nebenbei. Denn die holländische Malerei ist, ohne jede Beziehung betrachtet, wo immer man ihr begegnet, ein solcher Quell des Genusses, daß man nicht müde wird, sich daran zu sättigen.

Und dann gelangt man zu den kleinen Kabinetten hinter dem Rubenssaal, wo die Werke der Primitiven, der Stammväter hängen. Der Geist steigt auf der Wundertreppe der Kunst zu den Zeiten hinab, wo sich die nordische Kunst im Dunkel der Geschichte geheimnisvoll zu verlieren beginnt. Die frühe italienische Kunst wirkt längst nicht in dem Grade mystisch wie die niederländische, weil sie in einem Lande auftrat, das eine große geschichtliche Vergangenheit schon gehabt hatte. Sie erscheint wie das Wiederaufflackern von alters her vorhandener

Kräfte, wenn sie in der Tat auch neuen oder doch vollständig regenerierten Volksteilen entstammt. In Belgien aber tritt uns der Genius der van Eyck in aller seiner strahlenden Unbegreiflichkeit aus einem Raum entgegen, in dessen ungewissen Tiefen die Türme der Gotik stehen und der im gestaltlosen Nichts geschichtsloser Vergangenheit verdämmert. Wir sehen eine erste Offenbarung der Malerei und doch gleich auch einen Gipfel, zu dessen Ewigkeit jede Generation mit neuem Staunen wieder aufschaut.

In welcher Weise die üppig reifende Gotik den Formaccent von der Bildnerei in die Malerei übertrug, das künden dem auf dem Wege nach Paris Befindlichen im Kölner Walraffmuseum die herrlichen Bilder der kölnischen Meister. Auch das Louvre besitzt ein paar merkwürdige namenlose Bilder aus dieser Zeit. Vor einer zarten monumentalen Kreuzabnahme kann man besonders gut beobachten, wie die Sakralmalerei der Hochgotik, die im Sinne der Malerei doch eine allerfrüheste und darum notwendig primitive Kunstäußerung ist, zugleich den Abschluß einer großen, harmonisch geschlossenen Kunstkultur, eben der Gotik, kennzeichnet. Die Zeit, wo das Louvrebild entstand — kurz nach dem Tode Jan van Eycks — war so recht eigentlich das Rokoko der Gotik. Das ist nicht nur eine metaphorische Bezeichnung. In dem Architekturbericht ist bereits auf die starke Formverwandtschaft von Spätgotik und Rokoko hingewiesen worden. In diesem Bilde kommt sie wie in einem Schulbeispiel zum Vorschein. Aus dieser starren, architektonisch skulpturalen Primitivität, die im malerischen Sinne hölzern und steif wirkt, sind deutlich die Züge nervöser Überreiztheit und schmaler, engbrüstiger Eleganz herauszulesen. Es ist der etwas theatralisch leere Esprit der Tiepolozeit darin, wie die sinnliche Zierlichkeit, die geistreiche Zugespitztheit Watteaus in den glitzernden Wunderwerken Meister Stephan Lochners ist. Die ganz überfeinerte Großstadtkultur der Gotik, der alle Werte zum artistischen Spiel wurden, ist in diesem bläßlich schnörkel-

haften, aber wunderschönen, fast japanisch geistreichen Louvrebild. Und daneben, im Nachbarlande, taucht dann die männlichere und malerisch ausgebildete Kunst van Eycks auf, stark noch determiniert von den überreif schwellenden Formen der Gotik und doch schon ganz den Anfang eines neuen Zeitalters bezeichnend. In diesem Anblick wird es Einem wieder einmal klar, daß die Geschichte Anfang und Ende im pedantischen menschlichen Sinne nicht kennt. An jeden Abschluß knüpft sie immer einen neuen Anfang. Alles in ihr ist Übergang und der »Tod ist ihr Kunstgriff, viel Leben zu haben.«

Neben dem Gotischen ist in der Kunst van Eycks auch ein byzantinischer Reflex; aber über alledem ist sie so sehr erfüllt vom Geist unmittelbaren Naturgefühls, daß es Einem fast unheimlich wird, die Wahrheit von gestern und morgen in so hieratischem Gewande anzutreffen. Es ist Einem, als höre man den Menschen in der Kunstgeschichte zum erstenmal laut reden. Daneben ist etwas Messianisches in dem Madonnenbild Jan van Eycks im Louvre, und man verläßt es in lebendig feierlicher Stimmung. Diese Stimmung hält an, wenn man weiterschreitet zu Memlings holbeinisch exakten und fra angelicoartig frommen Werken; wenn man vor Quentin Massys, des Schmiedes von Antwerpen, »Goldwäger« die Höhe einer Handwerkskultur, einer Gefühlskraft und eines Kunstinstinktes erkennt, die uns, den Klugen, Nachgeborenen, wie Wunder erscheinen; wenn man überall, bei Rogier van der Weyden, Gérard David und ihren Genossen eine Linienkraft findet, die die Kurven des monumentalisierten Gefühls mit unbekümmerter Sicherheit niederschreibt und mit frommer Gelassenheit das Letzte und Höchste wie beiläufig berührt.

Der Lebende findet vom Zauber der primitiven Kunst nicht leicht fort. Er liebt es, zu den Urquellen hinabzusteigen, um dort Selbstbesinnung und Ursprünglichkeit zu finden; er sieht es mit Verehrung, wie schlichte Handwerkskünstler, deren Namen nicht einmal bekannt sind, das Wesentliche, um das lebende



Phot. Ad. Braun & Co.

FR. CLOUET: BILDNIS ELISABETHS VON ÖSTERREICH



Genies sich mit Anspannung aller Kräfte mühen, mit naiver Selbstverständlichkeit ergriffen haben. Es ist die Durchsichtigkeit des Schaffensprozesses, die Anschaulichkeit des Wollens, was bei den Primitiven so sehr fesselt. Und es kommt dann noch der Duft hinzu, den die Geschichte über diese geheimnisvolle Klarheit gebreitet hat. Der Jüngling eilt wohl mit flüchtigem Interesse vorüber. Ihn zieht es stets zum Absoluten, zum Reifsten, zu den Gipfeln; inmitten der primitiven Kunst wird es ihm oft, als wandle er durch ein Naturalienkabinett. Der Mann aber fühlt sich um so stärker dann zu den Zeiten hingezogen, wo die Kunst noch mit ungeübter Zunge stammelt, ohne doch einen Laut zu artikulieren, der nicht schwer wäre von Bedeutung. Die Fremden mit dem Bädeker, die Kopisten drängen sich vorn in den Sälen, wo die Bilder der späten Italiener und Franzosen hängen. Hier, wo man lernt, wie die französische Malerei ihren Entwickelungsweg begann, ist es leer und still. Doch man ist dankbar dafür; denn hier wären schwatzende Menschen mehr noch als anderswo eine Profanierung.

Ein genauer Aufschluß, woher die Kunst der französischen Primitiven stammt, wie sie geworden und beeinflußt ist, wird Einem in den Sälen der frühen Franzosen nicht. Man sieht in den Vitrinen die kostbaren Miniaturenbücher und ahnt die Linie von dort zur Tafelmalerei. Man erkennt in den Bildern ferner deutlich Züge aus der flämischen Malerei, sieht auch hier den Einfluß wieder der rokokozierlichen Gotik und wird auch an italienische Einflüsse schon erinnert. Aber die reife Größe und Harmonie dieser Kunst bleibt nach wie vor ein Geheimnis. Gleich an der Schwelle begegnet uns hier das Prinzip der französischen Malerei: Beeinflussung von allen Seiten und als Ergebnis doch eine selbständig und groß sich entfaltende Kunst.

Gotische Formgewalt, die an die symphonische Größe der Reimser Kathedralskulpturen denken läßt, ist in einer Grab-

legung, die der Schule von Avignon zugeschrieben wird. Die starre und doch biegsam geschmeidige Linienkraft will den Besucher nicht wieder loslassen; es ist die süße Herbigkeit, die bezaubernd grausame Tragik alter japanischer Kompositionen darin. Wie denn das Primitive ja bei allen Völkern stilverwandt ist. Trotzdem ist in diesem grandiosen Werk aber auch etwas durchaus Germanisches; gleichzeitige italienische Bilder wirken dagegen fast orientalisch. Das fränkische Wesen muß zur Zeit, als diese Arbeit entstand, im französischen Süden sogar von großem Einfluß gewesen sein.

Das beweisen auch die Arbeiten der Folgezeit. Zum Beispiel das Bildnis des Mannes mit dem Weinglase, das ganz im Sinne Memlings ist, oder die Madonnen aus der Schule von Burgund, deren Züge eine so tiefe, sozial determinierte Psychologie verraten. Vor allem als Bildnismaler haben diese Primitiven eine erstaunliche Ausdruckskraft entwickelt. Sie gaben sich treulich und voraussetzungslos der Natur hin und blieben doch immer monumental, als hätten sie nicht anders gekonnt. Welche malerische Gewalt ist doch im Bild der »Heiligen Magdalena« vom »Maître de moulins«, welche restlos Malerei gewordene Psychologie spricht aus Jean Foucquets Bildnis des Guillaume Juvénal des Ursines und aus dem Porträt des lapidar häßlichen Charles VII.!

Nach diesen Anfängen einer gotisch fränkisch determinierten französischen Malerei begannen italienische Einflüsse gewaltsam ins Land zu dringen und den auf primitiven Stufen noch verweilenden Kunstsinn durch allzu reife Resultate bald zu verwirren. Denn unmöglich konnte gleich national verarbeitet werden, was durch die italienischen Feldzüge, durch Handelsbeziehungen und Einwanderungen italienischer Künstler importiert wurde. Die Folge war naturgemäß eine Stockung der Kräfte und der Beginn äußerer Nachahmung. Das sechzehnte Jahrhundert wäre in der französischen Malerei denn auch leer und gehaltlos, wenn nicht ein paar bedeutende Porträtisten, die den nordischen Traditionen treu blieben, mit einer sehr reichen

Produktion die Leere füllten. Sie dominieren dem Heutigen um so mehr, als sie in Paris und Chantilly sehr reich vertreten sind und als sie besonders sympathisch zum Deutschen sprechen wegen der holbeinischen Züge in ihrer Kunst.

Beim näheren Vergleich wächst Holbein freilich genialisch empor, wogegen Dumoustier, Claude Corneille de Lyon und vor allem die beiden Clouet mehr auf ein Niveau außerordentlich solider und akademisch ruhiger Handwerkstüchtigkeit zurücksinken. Aber was ist das doch für ein Handwerk! Professionelle Hofporträtisten wie die Clouet, berufsmäßige Bildniszeichner, die auf Grund einer festen Konvention jeden Auftrag ausführten, stehen da wie Herrscher der Kunst. Die technisch gleichmäßigen und etwas schematisch angefertigten Bildniszeichnungen werden nie langweilig, weil die Porträtierten so vollkommen sachlich und psychologisch genau dargestellt sind, daß die Bildergalerie zur Geschichtsgalerie wird und eine ganze Zeit Einem in den Porträts von Königen, Fürstinnen, Edelleuten und Mätressen entgegentritt.

Wie weit ist diese chronistisch verfahrende Graphik doch von der gleichzeitigen Kunst Tizians entfernt! Aber sie ist in sich doch fertig, eben weil sie von jenem Reichtum Italiens nichts wissen will. Sie steht, ein für Frankreich unfruchtbares Jahrhundert charaktervoll ausfüllend da; und sie allein macht heute schon das in einer entzückenden Landschaft liegende häßliche Schloß von Chantilly zu einem Wallfahrtsort.

Hundert Jahre nach dem Wirken dieser Gruppe, die den Beginn des romanischen Einflusses bezeichnet, erschien in der französischen Malerei dann noch eine höchst seltsame Familie von Bauernmalern, Nachzügler zugleich und Pioniere: die drei Brüder Le Nain. Sie stellen den Betrachter vor ein Problem, da die Forschung sich mit ihnen noch fast gar nicht beschäftigt hat. Man sieht sich vor der nackten Tatsache, daß zur selben Zeit, wo Poussin berühmt war, Lebrun seine Deckenbilder malte

und Corneille seine pathetischen Tragödien aufführen ließ, irgendwo auf dem Lande drei Primitive in durchaus flämischer Art Szenen aus dem Bauernleben malten, mit einer um die Mode unbekümmerten Kraft, die sowohl an Dürer wie an van Gogh und Cézanne denken läßt. Bilder wie die »Repos des paysans« der Sammlung La Caze, oder wie die jungen kartenspielenden Leute wirken wie starke Impressionen; und doch haben vielleicht verschiedene Hände daran gearbeitet.

Hoffentlich sagen die Kunstgelehrten uns einst, wie diese einsamen Erscheinungen historisch zu begreifen sind.

Nicolaus Poussin ist einer jener in der französischen Kunst nicht selten vorkommenden Namen, die für den Fremden zu festen, aber toten Begriffen geworden sind, schon bevor klare Vorstellungen gewonnen worden sind. Mit seinem Namen verbindet sich der Schulbegriff eines kalten Klassizismus, einer nachgeborenen Vollkommenheit. Die wenigen in deutschen Galerien befindlichen Werke können diese Meinung nur Denen erschüttern, die scharfe Augen für Kunstwerte haben. Und so ist es denn gekommen, daß eine lebendige Wertung der Kunst dieses angeblich systematischen Geistes in weiteren Kreisen nicht zustande kommt.

Und doch ist Poussin der erste ganz spezifisch nationale französische Maler, ist der Vater vieler Entwickelungen. Seine Kunst ist eine wahre Pflanzstätte neuer Keimlinge. Er ist typischer Franzose, eben weil er unter kühlem Formalismus eine starke, ursprüngliche Lebendigkeit verbirgt, weil er, ganz seiner Rasse gemäß, selbst als Formalist temperamentvoll zu sein versteht. Poussin ist ganz gewiß ein Akademiker; aber ebenso sicher ist er ein genialer Mensch. Die Pariser haben recht getan, daß sie die Herme seines goethisch großen Kopfes vor die École des Beaux-Arts gestellt haben. Denn er ist ein Stammvater, dessen Einfluß noch bis in unsere Tage reicht.

Poussin ist der erste wahrhaft große Schüler der Italiener.



Phot. Ad. Braun & Co.

NICOLAUS POUSSIN: TRIUMPHZUG DER FLORA



Er ist es nicht in der mehr übertragenen Weise, wie viele Italiener es im Verhältnis zu Jan van Eyck sind, sondern viel unmittelbarer. Im Jahre 1516 kam Leonardo nach Paris; Andrea del Sarto und viele Andere folgten in den nächsten Jahrzehnten. Italienische Baumeister wanderten nach Frankreich, und im Stil des Louvreschlosses siegte der Renaissancegeist vollständig über die letzten Reste gotisch fränkischer Sinnesart. Poussin wurde am Ende des sechzehnten Jahrhunderts geboren, zu einer Zeit also, wo die Renaissancekunst Frankreich mit jäher Macht überflutete und mit ihren reifen Resultaten die nationalen Kunstkräfte in ihren Bann zwang. Poussin konnte nicht, er mochte es anstellen, wie er wollte, auf der Stelle, wohin er gestellt war, in den Gang der Entwickelung dieser italienischen Kunst eintreten, sondern mußte sie als ein Ganzes, von Giotto bis Tizian in sich nacherleben, bevor er selbständig weiterzuschreiten vermochte. Er konnte gar nicht anders als Eklektizist werden; und als solcher mußte er auch im gewissen Sinne Formalist sein. Aber es wäre falsch, ihn nun mit den italienischen Eklektizisten, mit Carracci und Guido Reni zusammen zu nennen. Diese waren Eklektizisten aus epigonischer Schwäche; Poussin war es aus dem Instinkt des beginnenden, des konventionenlosen, aber schöpferisch vorwärts drängenden und Konventionen suchenden Geistes heraus. Der Eklektizismus Poussins gleicht dem mancher Modernen, die aus Mangel an natürlich sich darbietenden Anknüpfungspunkten wohl gar zum Primitiven greifen, nur um etwas sehr Neues und Lebendiges in würdig sich beschränkender Kunstform sagen zu können. Es bietet sich vor den Phänomen Poussin vielleicht das instruktivste Beispiel Dessen, was, im Gegensatz zur geschichtlich gegebenen Konvention, Wahltradition genannt worden ist. Ohne die Italiener wäre Poussin ohnmächtig gewesen. Er blieb aber nicht bei Tizian und Raffael stehen, sondern drang durch sie hindurch bis zur Antike vor; er ging bis zur Wurzel und schuf sich eine Synthese, die ganz gewiß dem ersten Blick wie ein

kostbares Kulturprodukt, nicht wie ein Gewächs der Natur erscheint, in der aber hinter der strengen Maske sich doch das große Urgefühl regt.

Es ist nicht einzusehen, auf welchem Wege ein französischer Künstler im sechzehnten Jahrhundert weiter hätte gelangen können. Daß ein erschöpfendes Studium des Italienischen, wie Poussin es trieb, nur mit Verlust zu umgehen war, beweist der gleichzeitige, Valentin genannte Jean de Boulogne mit seinen Louvrebildern aufs deutlichste. Dieser kommt nur äußerlich von Italien her, von Caravaggio, und er hat vielleicht auch Ribera gekannt; aber trotzdem er so vortreffliche Werke hinterlassen hat, wie das malerisch stark entwickelte »Urteil des Salomo«, hat seine Art, Tradition zu suchen, ihn zu einer Gesamtpersönlichkeit nicht machen können. Ein noch besseres Beispiel ist die neben Mignard, Vouet und Anderen stehende starke und fruchtbare Begabung Lesueurs. Diesen Maler kirchlich repräsentativer Allegorien hat man den französischen Raffael genannt und damit den Grad von Unselbständigkeit gut charakterisiert, wo man doch Lob spenden wollte. Selbständigkeit ist zweifellos ja auch bei Lesueur und eine Fähigkeit, Massen zu bewältigen, die heute fast sagenhaft geworden ist. Aber in seiner Tradition ist keine innere Notwendigkeit, wie bei Poussin. Man kann sich vorstellen, daß er bei einer etwas anderen Anlage Tizian allein zum Vorbild gewählt hätte, wie Blanchard es tat. Das aber ist eben halbe Willkür. Was Poussin tat, war nichts anderes, als daß er die Aufgabe der Nation auf sich nahm und sie in echt nationaler Weise löste: er resümierte die ganze Renaissance bis hinab zur Antike und fand als Resultat eine Formel, die sein Ergebnis in national französischer Weise darzustellen vermochte.

Vor Bildern Lesueurs denkt man an Raffael und vergißt in dieser Vorstellung das epigonische Werk, das man vor Augen hat. Man denkt vor Poussins Werken an Raffael, Tizian und an die Antike; aber man wendet nicht einen Moment die Augen



Phot. Ad. Braun & Co.

NICOLAUS POUSSIN: APOLLON UND DAPHNE



von den Bildern ab. Die Lesueurbegabungen verlieren durch die Erinnerungen; Poussin gewinnt dadurch, wie Goethe etwa durch das Antikische seiner Form gewinnt. Poussin ist der Träger eines sehr großen, sehr reinen, edlen und ursprünglichen Naturgefühls. Raffael und Tizian gaben ihm nur Mittel, es auszudrücken; sie selbst waren ihm nicht Zweck seiner Kunst. Und dieses lebendige und ganz national gefärbte Naturgefühl eben macht den Ahn der französischen Malerei heute noch so modern. Bei den Venezianern war das Bild immer noch mehr oder weniger Mensch mit landschaftlichem Hintergrund; bei den Holländern und den Modernen finden wir die Landschaft mit dem Menschen als Staffage. Poussin ist der Erste — und fast der Letzte auch — der die Einheit von Beiden versucht und dem es gelingt, das Eine durch das Andere zu symbolisieren. Es gelingt ihm, indem er gleich weit von Mensch und Landschaft abrückt und auf naturalistische Intimität hier und dort verzichtet, indem er Mensch und Landschaft nach denselben Gesichtspunkten architektonisiert und sie in eine Sphäre geometrisch gewordener Schöpfungsromantik erhebt. Nicht zufällig trifft seine pantheistische, von philosophischen Kosmosempfindungen schwangeren Kunst zeitlich mit den tiefen Universumgefühlen Giordanos Bruno zusammen. Es ist das Bestreben darin, die Einheit alles Lebens, die gesetzmäßige Zusammengehörigkeit des Organischen und selbst des Anorganischen, die Belebtheit der ganzen Welt von demselben Geiste bildlich darzustellen. Wollte man ein mißbrauchtes und bedenklich gewordenes Wort benutzen, so könnte man Poussin den ersten malenden Monisten nennen. Man muß schon so gefährlich weit greifen, um die seltsam neuartige Einheit von Mensch und Landschaft zu charakterisieren, die für Poussins Bilder so charakteristisch ist. Denn diese so schwer zu definierende Naturidee ist es, die diesen großen Maler zum Lehrer der modernen Dekorativen macht.

Poussin ist in der Tat der Begründer einer neuen Art der repräsentativen Malerei. Der von äußerlichen Talenten strotzende

Lebrun mochte zur selben Zeit eine Schar von Kunsthandwerkern um sich versammeln und die Plafonds der Schlösser mit Repräsentationsbildern von oft hohem dekorativen Wert schmücken: die Kunstidee, der er mit überschwenglichem Kraftbewußtsein diente, war doch ein Ende, war eine glänzende äußere Hülle. Eine für den modernen Geist passende Monumentalmalerei könnte aus diesen Fertigkeiten niemals hervorgehen. Denn die Monumentalmalerei fordert stets hohe ethische und poetische Gedanken als Basis, und nachdem den christlichen Legenden, die das Fresko großen Stils befruchtet hatten und die im Individualismus der Renaissance, in der michelangelesken Mächtigkeit der Sixtinabilder ausklangen, bildende Kraft nicht mehr innewohnte, mußte erst eine neue symbolkräftige Lebensidee gefunden werden, bevor die groß zeichnende Linie wieder von Bedeutung und charakteristischer Schönheit erfüllt werden konnte. Die »Idee«, im höheren Sinne begriffen, und die Monumentalmalerei gehören untrennbar zusammen. Darum eben ist Poussin der aufs Repräsentative gerichteten Malerei der Modernen so wichtig geworden. Denn in seinen Tafelbildern sind neue Keime enthalten. Eine neue Art der Weltvision tritt uns entgegen. Sie zu bezeichnen wurde der Name Giordano Bruno genannt; doch wird sie vielleicht noch klarer, wenn man daran erinnert, daß Böcklin in seinen frühen Werken nicht nur Poussin nachgeahmt hat, sondern daß auch die besten seiner späten im Instinkte des Franzosen gedacht sind; wenn man sich vergegenwärtigt, daß Puvis de Chavannes und Maurice Denis auf Poussin direkt zurückgehen, daß Corot ein lyrisch gewordener Poussin ist, daß selbst in Watteau starke Spuren dieses Ahnherrn zu finden sind, Delacroix ein Nachfolger war, Chassériau von ihm herkommt, und daß von unserm Feuerbach und Marées das Höchste gesagt wird, wenn man vor ihren Werken auch an den Franzosen des siebzehnten Jahrhundert erinnert. Nimmt man die Namen aller dieser modernen selbständigen Geister zusammen, so hat man ungefähr die Weltstimmung, die Poussin beseelte



Phot. Ad. Braun & Co.

PH. DE CHAMPAIGNE: BILDNIS DES KARDINALS RICHELIEU



und die es ihm ermöglichte, eine gesetzlich scheinende Form zu finden, worin Mensch und Natur, Körperliches und Landschaftliches, sich gegenseitig bedingen und symbolisieren.

Gewiß, daneben war Poussin eine kühl akademische Palladionatur. Er ist der Maler, der kommen mußte in einer Zeit, die das Louvre baute; er gehört durchaus als Dritter zu Corneille und Racine. Ihm ist wie diesen das edle, gemessene und ein wenig zu leidenschaftslose Pathos eigen. Aber er ist unsterblich auch wie diese. Groß vor allem wie der Dichter des »Cid.« Unsterblich aber wird ein Künstler nur wegen lebendiger Werte, von denen jedes Geschlecht wieder zehren kann und die darum ewig genannt werden. Poussin steht am Anfang einer neuen Zeit, als Erster das »Land der Griechen mit der Seele suchend«, es in einer Gegenwart, im Leben selbst suchend. Aus seinen vielen Louvrebildern tönt uns eine sanft kräftige, monumental romantische Musik entgegen, eine Harmonie von Gliederspiel und Landschaftsempfindung, so daß der Betrachter von dem Unerwarteten ganz benommen wird. Nicht immer ist der große Einklang geglückt; aber aus der Gesamtheit der Werke bricht es hervor, als höre man die herb sinnliche, streng rhythmisierte und doch weich schmeichelnde Musik von Gluck. Ein stiller Reichtum wächst und blüht rings umher, wie es in den Werken Goethes ist, wo jede Seite der Bücher, trotz des immer gleichen Tonfalls, neuen Anschauungsreichtum enthüllt. Eine heitere Bewegtheit und graziöse Mächtigkeit spricht zum Betrachter. Diese Kunst gibt selbst das Furchtbare, das Gewitter, den Mord, den Krieg, wie in einer Arabeske, gefällig und edel. Und in den Schatten der antiken Gemäuer, der Büsche und Baumgruppen wohnt, mit den Dryaden und mythologischen Wesen, eine Naturromantik, die wir aus unseren Kindheitstagen noch kennen. Kein leerer Fleck ist in den Bildern. Voll und rein ertönt das pathetische Sprechen, ohne daß jemals eine Phrase gesagt würde. Die Großartigkeit der Anschauung ist angeboren, mehr noch als bei Claude Lorrain. Die Farbe ist reich und

eher dunkel als hell, die Komposition voll Wohlklang und doch leidenschaftlich bewegt, die Handschrift ist kühn und groß, zugleich kalligraphisch und charakteristisch. Sie schreibt in Ornamenten und meint doch immer das unmittelbare Leben. Ihre ganze Pracht entfaltet sie in den Zeichnungen, die durch ihre antike Größe und magistrale Unmittelbarkeit geradezu überwältigen. Bilder wie die »von der Pest befallenen Philister«, »Apollon und Daphne«, das »Paradies«, das »Bacchanal«, »Echo und Narzisse«, das »Konzert« oder der »Triumph der Flora« bleiben Dem, der sie im Louvre gesehen hat, auch wenn er sich aller Einzelheiten nicht mehr erinnert, vor dem Auge der Seele als ganz bestimmt individualisierte Gesamtharmonie; als Symbole der französischen Kunst überhaupt, die am stärksten immer ist, wenn sie sich akademisch streng und ein wenig kühl gibt, und die so modern zu sein vermag, weil sie mit so lebendigem Sinn ewig gültige Traditionen zu finden und in neuer Weise zu nutzen versteht. Poussin mit Leonardo und Tizian, mit Raffael und Michelangelo, mit Rubens und Rembrandt zu vergleichen, kommt Einem nicht einmal in den Sinn. Diesen Riesenindividuen gegenüber wirkt der Franzose fast wie ein personifiziertes Prinzip. Aber das eben macht ihn zum französischen Künstler, macht ihn, wenn auch nur in einem einzigen Punkte stärker sogar, als selbst diese Allergrößten waren. Poussin war niemals ein Rubens; aber auch Rubens war kein Poussin.

So stark der Eindruck ist, der im Louvre von diesem Künstler ausgeht, so revolutionierend er auf die Anschauung wirkt, so wenig will eine lebendige Wirkung von den Bildern Claude Lorrains ausgehen. Ob sich aber das Gefühl des Lebenden auch diesem Künstler gegenüber, wenn auch umgekehrt wie bei Poussin, zu einer Berichtigung überkommener Schätzungen gezwungen sieht, ist im Louvre nicht zu entscheiden. Die beiden Landschaften in Dresden sind wertvoller als alle Pariser Bilder; die entscheidenden Hauptwerke sollen aber in London sein. So muß man im Louvre mit einem Gefühl leisen Unbehagens an



JEAN ANTOINE WATTEAU: GILLES



einem vertrauten und ehrwürdigen Künstler vorbeigehen, ohne daß er Einem lebendige Worte zu sagen weiß, und sich begnügen, nur den starken Zeichner in den oberen Galerien zu grüßen.

Neu dagegen für den Deutschen ist, neben Dughet, dem Schwager und Schüler Poussins, in dessen Landschaften (in Chantilly) oft eine fast courbetartige, moderne Romantik erklingt, Philipp de Champaigne, der sich selbst neben Poussin sehr vornehm zur Geltung zu bringen weiß. Im Louvre sowohl wie in Chantilly, und vor allem als Porträtmaler. Champaigne ist keine bedeutende Persönlichkeit, kein Sucher neuer Pfade; aber Bilder, wie das lebensgroße Porträt Richelieus oder das eines jungen Mädchens gehören zum Kultiviertesten und Nobelsten, was die Kunst dieser Zeit, die Kunst aller Zeiten, könnte man fast sagen, hervorgebracht hat. Charakteristisch ist dieses imponierende Können auch, weil sich das flämische, von Rubens stammende Element in jener Zeit einer vollkommenen Italienisierung darin erhielt, um seine Zeit abzuwarten.

Man sieht dann im Louvre, wie nach Poussin die französische Malerei von einer Reihe nicht sehr persönlicher, aber akademisch tüchtiger Künstler zur Epoche Watteaus hinübergeführt wird. Zuerst von den Coypels, die die Zeittraditionen gewissermaßen als Familienüberlieferungen weitergaben; sodann von La Fosse, dem Maler der Invalidenkuppel, der von Lebrun und Rubens große Massen bewältigen lernte, dessen Tafelbilder im Louvre den Betrachter stark genug noch aufmerken lassen und aus dessen Lehre Antoine Pesne hervorging, der im nördlichen Europa so bekannt und einflußreich Gewordene. Die französische Malerei glitt in ein Entwickelungsalter hinüber, das etwa dem der venezianischen Kunst innerhalb der italienischen Renaissance entsprach. Von Poussin zu Watteau und Chardin ist ungefähr derselbe Weg wie von Raffael zu den Venezianern. Es ist dieselbe Kurve, nur ist in Frankreich alles kleiner, enger beieinander und feminin Graziöser.

Mit Watteau tritt dann wieder einer jener jung Gestorbenen in die Kunstgeschichte, um sie mit fröhlichem Glanz, neuem Leben und seltsamen Ahnungen zu bereichern. Ein kränklich verfeinerter Jüngling, genial, weil er Universalität in sich trug. Den Lebenden ist er zum Vertreter einer ganzen Stilrichtung geworden; er gilt als der typische Rokokoprinz, als der junge Meister der Zierlichkeiten und des ornamentalen Esprits. Wäre er nichts anderes, so würde seine Kunst auf uns, die wir Stiefkinder des schönen Scheins sind, nicht bedeutend wirken können. In seiner Kunst ist aber viel mehr als Eleganz; es ist Weltgefühl darin und jener Naturgeist, der immer modern bleibt. In Poussin steckte schon der halbe Watteau; und in den Zierlichkeiten des Schilderers höfischer Schäferspiele findet man die malerische Monumentalität Tizians und Veroneses en miniature wieder. Aber in den Tändeleien der Theater- und Parkszenen, in den mythologisch gesellschaftlichen Darstellungen dieses Modemalers entdeckt man auch ein Groteskes, das uns leise an Beardsleys und Lautrecs sozialen Pessimismus denken läßt, sieht malerische Werte, die an Cézanne erinnern und an die Neo-Impressionisten; man spricht vor einigen Röthelstudien gar den Namen des exakten Menzel aus. Solche Erinnerungen kommen nicht, weil diese modernen Künstler der Malerei Watteaus bewußt gewisse Stilelemente entnommen haben; sondern sie sind um Deswillen da, das die Modernen veranlaßte, sich an Watteau als an einen Ratgeber zu wenden. Noch stärker kommt das groteske Element in Bildern Lancrets zum Vorschein. Dort erschrecken oft geradezu goyahaft schrille Klänge. Der scheinbare Widerspruch dieser Verbindung des Zierlichen mit dem Grotesken löst sich Dem, der bedenkt, daß in jeder outrierten Eleganz ohne weiteres das Element des Karikaturhaften schon enthalten ist und daß sich die Kunst auf einem Gipfel ihrer Entwickelung selbsttätig immer einem Kontrast und einem neuen Anfang verknüpft. In den Sälen des Louvre, wo in langen Reihen die kostbaren Werke Watteaus und Lancrets



Phot. Ad. Braun & Co.

NICOLAUS LANCRET: BESTRAFTE VERWEGENHEIT



hängen, fühlt man es noch einmal, daß diese Kunst des Rokoko nur zur Hälfte dem höfischen Esprit und der aristokratisch verzierlichten Repräsentation gehörte, daß sie vielmehr zur Hälfte auch von dem Geiste der Enzyklopädisten beseelt ist. Wie Diese, den Galanteriedegen an der Seite, in Schuhen und seidenen Strümpfen mit demokratischer Kühnheit nach Neuland ausschauten und revolutionäre Menschheitsgedanken prägten, so geht durch die scheinbar nur ornamental darstellende Malerei der Watteauzeit ein um moderne Charakteristik sich mühender fränkischer Geist.

Sichtbarer als bei Watteau und Lancret scheiden sich die disparaten Elemente bei Fragonard. Vor seinen Bildern hat man oft den Eindruck, als hätte er versucht, die äußere Form gewaltsam zu durchbrechen; ein Versuch, den Watteau niemals macht. Dieser sucht, umgekehrt, seine Freiheiten der gegebenen Stilform einzuordnen. Von der erotischen Spielerei Fragonards darf man sich nicht beirren lassen. In seiner gewagten Stoffwahl sehen wir zum Teil das Verhalten eines Menschen, der frivol und zynisch wird, weil es ihm an rechter Freiheit fehlt. Für Watteau war die Rokokoform ein lebendiges, von ihm selbst geprägtes Ausdrucksmittel, das Widerstrebende launig zu vereinen; für den späteren Fragonard war sie nur noch ein gealterter Modewert. Es zuckt durch die graziöse Lüsternheit seiner Liebesszenen ein seltsam starker Drang nach Monumentalität. Sein Pinsel bekam oft Rubensschen Schwung, wenn er die pikant entblößten Schönen malte und die Hand schrieb dann in weichen Valeurs ein Gliederspiel nieder, das etwas Elementarisches hat, wie groß geschaute Natur. Ein gutes Beispiel dafür ist »Die Entkleidung« und ein besseres noch die »Eingeschlafene Bacchantin«, deren mächtig fast wirkender Körper an die inspirierte Aktkunst Delacroix' denken läßt. Selbst in der mehr an Bouchers Oberflächenkultur gemahnenden »Schäferstunde« ist eine Fleischlichkeit, die weit entfernt ist von parfümierter Rokokowollust. Man wird gut tun, Fragonard weder zu sehr

nach der berühmten »Liebesschaukel« einzuschätzen, noch nach dem akademischen Riesenbild seiner ersten Jahre; viel mehr von seinem eigentlichen Wesen ist in der groß und malerisch angelegten »Musikstunde« — worin Manets zarte Naturwahrheit anklingt — in seinen daumierartig starken Zeichnungen oder in dem hogarthisch freien Selbstbildnis. Wie denn Fragonards Dualismus überhaupt ein wenig an Hogarth und an dessen Molièresche Launen denken läßt.

Dreißig Jahre, bevor Fragonard seine Raketen steigen ließ und seine Kunst an Rubens zu naturalisieren suchte, blickte bereits ein Meister des Stillebens nach Holland hinüber, um die französische Malerei durch nordische Elemente zu beleben. Chardin ist einer der Künstler, die in Deutschland nahezu unbekannt sind und die der Louvrebesucher, sich selbst zur Freude, eigentlich erst entdeckt, um gleich mit ihnen vertraut zu werden. Auch über den Bildern Chardins liegt zwar die feine, stille, akademisch vornehme Reserve der französischen Kunst; aber bei diesem Künstler beeinträchtigt die Ruhe noch weniger als bei Anderen die Herzlichkeit. Die Zurückhaltung erscheint bei ihm wie die stolze Bescheidenheit des innerlich Reichen. Man versteht, daß diese Kunst ein Jahrhundert lang nicht nach Gebühr geschätzt worden ist und daß die Goncourts sie ihrer Nation erst wieder entdecken mußten, weil auch uns Manet erst die Augen geöffnet hat für die zarte Kraft dieser Naturschilderungen. Manet, der ganz Moderne! Das ist die tiefe Weisheit historischer Entwickelungsideen, daß sie die Fernen beziehungsvoll verknüpft, im scheinbar Inkommensurablen das Verwandte aufweist und so zeigt, daß das Lebendige nie erlischt, sondern in allen Metamorphosen immer dasselbe, immer gleich heilig, jung und liebenswert ist. Es weisen auf die Kunst des großen Kleinmalers aus der Zeit des Puders die Stilleben Manets, Monets, Cézannes und Renoirs; und es weisen diese Künstler alle weiter zurück dann noch nach dem alten Holland, auf Vermeers zarten Glanz und



Phot. Ad. Braun & Co.

JEAN HONORÉ FRAGONARD: DIE ENTKLEIDUNG



auf die große niederdeutsche Malerfamilie, in deren Mitte die Bürgerkunst des siebzehnten Jahrhunderts geboren wurde.

Man freut sich, wenn man von Chardin hört, daß er ein Freund Diderots war; Desselben, der in seinen »kleinen Versuchen über die Farbe« so verblüffend neue Dinge gesagt oder doch geahnt hat. Denn so erkennt man die geistige Atmosphäre dieser seltsam modernen Stillebenkunst. Dieses »Moderne« in Chardins Kunst aber ist, daß er die Gegenstände nicht mehr einzeln in Lokalfarben und nach plastischen Begriffen malt, sondern daß er ein Ganzes gibt, worin die den Gegenständen angehörenden Formen und Farben zu Teilen einer Gesamtanschauung werden. Das Ornamentale ist bei ihm nicht mehr im Detail, im gesprenkelten Blumenblatt, im ziselierten Becher oder im plastisch modellierten Fischkopf, sondern es ist im Ganzen, in der Anordnung, im Raumhaften, in der Fleckenwirkung, im Impressionistischen. Chardin malte seine Stilleben so, wie die besten Holländer ihre Landschaften und Interieurs gemalt hatten: atmosphärisch. Er breitete um dürftige Gegenstände eine Stimmung des Kosmischen, verlegte sie in einen Raum, der lebendig ist von Licht und Luft, und umschleierte sie mit jenem unsagbar köstlichen Duft, der den Raum zu etwas Körperlichem macht, wie das Wasser es ist. Er malte die Wetterstimmungen des Innenraums. Aus solchen Stimmungen heraus leuchten nun mit sanft nachdrücklicher Farbigkeit die Pfirsiche und Melonen, die Vasen, Becher und Küchengemüse, das Wild und das tote Geflügel. Ein zum Greifen wahres Leben wird uns geboten; aber es ist eingehüllt in jenen Schleier der Magie, der Wirklichkeit und Unwirklichkeit zu Einem macht.

Es setzt den Nachgeborenen immer wieder in Erstaunen, wie viel die Maler dieser Zeit, die doch im Schaffen längst nicht so frei waren, wie ihre Kollegen von heute, gekonnt und geleistet haben. Der Zeichner Chardin wächst zur wuchtigen Größe Frans Hals' empor. Und selbst eine mehr äußer-

lich dekorative Kunst wie die Bouchers — die am besten freilich nicht im Louvre, sondern in den entzückenden Türfüllungen in Fontainebleau zu genießen ist — verursacht immer noch einen gelinden Sektrausch. Wie viel Schönes ist nicht in einem Bild des von Claude Lorrain beeinflußten Vernet »Die Badenden«! Welche Tüchtigkeit ist in den chardinartigen Stillleben Laportes! Und welch zauberhafte Reize entfaltet Delatour in der ganz französisch heiteren Technik der Pastellmalerei. Greuze, der uns immer als ein Vertreter sentimentaler Affektation genannt wird, ist der Träger so vieler Qualitäten, daß man gut tut, sich den Genuß durch irgendwelche Vorurteile nicht trüben zu lassen, sondern die zeitlose malerische Wahrhaftigkeit innerhalb einer zeitlich eng determinierten Sentimentalität still und dankbar zu genießen.

Man fühlt sich in den Sälen der französischen Maler des achtzehnten Jahrhunderts niemals tief ergriffen. Man sieht nirgend ein titanisches Menschheitsringen. Aber man fühlt sich menschlich innig bewegt und freudig beschwingt. Der Heroismus des klassischen Zeitalters tritt zurück, die Monumentalität verschwindet hinter dem gefälligen Geranke einer leichteren Kunst. Aber zugleich öffnet sich zur Seite eine neue weite Aussicht. Und wie sich der Blick dahin wendet, scheint in nebelnder Ferne eine neue Kunstidee aufzusteigen, die in gewisser Weise wenigstens für das unwiederbringlich Verlorene entschädigt.

Wer sich in den modernen Geist der französischen Malerei des achtzehnten Jahrhunderts recht hineingelebt hat, dem erscheint die Revolution mit ihren Folgen nicht mehr als ein alle Fäden der Entwickelung abreißendes und neu knüpfendes Ereignis. Dem ersten Blick mögen freilich nicht leicht stärkere Kontraste denkbar scheinen, als der Citoyen David, der Revolutionsphilosoph mit der starren Römermaske auf der einen und die Chevaliers Fragonard und Chardin, diese Wahrheitssucher in der Allongeperücke auf der andern Seite. Doch muß



Phot. Ad. Braun & Co.

JEAN BAPTISTE CHARDIN: DAS TISCHGEBET



man in der Kunstbetrachtung das Äußerliche vom Inneren zu trennen wissen, muß bei den Rokokomalern ebenso wie bei den Künstlern der Republik abziehen, was nur Zeitstil und Zeitstoff war. Dort die Hofmode und hier die demokratische Allüre. Gelingt das — und ob es gelingt, das entscheidet über die Fähigkeit, Kunst lebendig werden zu sehen — so zeigt es sich dem Betrachter, daß der eigentliche Entwickelungsgedanke mit der Revolution nicht abreißt, daß in der Malerei vor- und nachher viel Verwandtes ist. Wie dieses beschaffen ist, lehrt ein Vergleich. Sind zwei Größen einer dritten gleich, so sind sie es auch untereinander. Vor Chardin, Fragonard und ein wenig sogar vor Greuze wird man immer wieder an das helle Malingenium Manets erinnert; aber auch vor Davids »Madame Récamier« oder vor seinen »Drei Damen de Gand« kommt Einem derselbe Name zögernd, aber unwiderstehlich auf die Lippen. In beiden Fällen bezeichnet der Name, was sich unberührt von Revolution und Empereurtum fortentwickelte. Nicht als ob die Kunst sich grundsätzlich anders entwickelt hätte als die Sozialpolitik. Während aber die Fortschritte im Politischen — als ein Kampf der Materie — ruckweis, explosiv und sehr sichtbar vor sich gingen, war die Revolutionierung der Kunst seit langem schon im stillen vorbereitet, waren wichtige Erfolge bereits gesichert, als die politische Umwälzung begann. Der republikanische Bürgergeist wurde in der Kunst bereits von Diderot und Rousseau, von Chardin und Fragonard vertreten, als Ludwig der Sechzehnte sehr fest noch auf seinem Throne saß. Und er war am wenigsten in der Malerei, als David ihn in großen Schaubildern akademisch-republikanisch zu allegorisieren unternahm. Im Gegenteil, dieses äußerliche Theater war das Unbürgerliche. Wo David dieser »Pflicht« nachgab, war er stets am kleinsten; und er war am größten, wenn er vollständig in den Dienst jenes überkommenen Entwickelungsgedankens trat. Dann war er ein Maler von bedeutenden Qualitäten, ein Mann von entschiedenem Künstlerwillen, der

es verstand, die Malerei über die gefährlichen Klippen der Revolutionsjahre hinwegzuführen, das Lebendige ins neue Jahrhundert hineinzureichen und seine Irrtümer mit sich sterben zu machen.

Die Konservierung und Ausbildung der von Chardin hinterlassenen malerischen Kunstwerte war freilich nur die Hälfte der Aufgabe. Daneben galt es die sehr suggestive und reif ausgebildete Rokokolinie zu naturalisieren und dem sich mehr ins Bürgerliche wandelnden Empfinden anzupassen. Wenn die Farbe und die Valeurs Träger des Gefühlsmäßigen sind, so umschreibt die Linie immer den Begriff der Dinge. Es liegt also zutage, auf wie viel größere Schwierigkeiten die Erneuerung der Linie stoßen mußte. Vor allem in einer Zeit, die alle Begriffe so fanatisch nahm, wie die Revolutionsepoche es tat. Ohne kalten Akademismus und Eklektizismus konnte es da nicht abgehen. Sehen wir darum bei den Malern des achtzehnten Jahrhunderts die modernen malerischen Werte von fein spielenden Rokokolinien umschrieben, so sehen wir eben dieselben Werte am Anfange des neunzehnten Jahrhunderts von der puristisch kalten Linie eines nachgeborenen Klassizismus umschlossen. Daß es aber doch dieselben Werte sind, erkennt man sehr deutlich eben an jenen schönen und merkwürdig impressionistischen Bildnissen Davids; man erkennt es vor Prud'hons, des Übergangskünstlers, Porträt der »Kaiserin Josephine« — ein Bild, das vermöge seiner edlen sonoren Farbigkeit und seiner klaren malerisch architektonischen Haltung immer wieder den Blick auf sich zieht, — und sieht es endlich auch vor manchem Bild des großen Ingres. Zugleich aber spürt man auch vor den Werken dieser drei Künstler, wie diese neue aus einer antikischen Wahltradition stammende Linie ihre Künstlichkeit immer mehr zu überwinden sucht. Insofern ist das Empire viel mehr dann als eine Mode; es ist die innere Notwendigkeit des Nazarenertums darin.

Prud'hon, der das dreißigste Jahr bereits überschritten hatte,



JACQUES LOUIS DAVID: MADAME MOREL UND IHRE TÖCHTER



als die Revolution einsetzte, zeigt als Klassizist noch ganz ein Rokokotemperament. Während er ausgeht, das Rokoko zu antikisieren, rokokosiert er das Antike. Seine Art, wie sie im »L'Enlèvement de Psyché« sehr rein zum Ausdruck kommt, korrespondiert in vielen Zügen mit Thorwaldsens und Canovas Stilhaltung. Anfangs ist sie ganz noch dem leichten ornamentalen Fluß der Greuzezeit unterworfen, was man in den herrlichen Zeichnungen »Joseph und Potiphar« und »Amor« draußen in Chantilly mit Entzücken erkennen kann; später weist sie aber hier und da schon auf Ingres geheimnisvolle Strenge und auf Puvis de Chavannes lebensvollen Akademismus, wie in der Allegorie auf die Hochzeit Napoleons. Seine römische Linie, die in ihrer unterdrückten Eleganz und künstlich starren Weichheit die Herkunft von Watteau nicht verleugnen kann, weist direkt zu der mageren Armut der Davidschen Linie hinüber. Zur »Kaiserin Josephine« Prud'hons gehört Davids »Madame Récamier.« Ertötet scheint diese Linie dann freilich in Davids republikanischen Schaubildern. Aber da trägt dieser Künstler die langweilige Maske des Theaterrömers. David ist Systematiker und Akademieprofessor, Regisseur und Klassizist im üblen Sinne; aber immer wieder bricht auch eine starke Menschlichkeit bei ihm durch, die im rechten und neuartigen Sinne primitiv zu sein vermag. Wie die Nazarener wird er sachlich, hingebend und zuweilen gar groß, wenn er unmittelbar vor die Natur tritt. Als Porträtist konserviert er darum nicht nur die malerischen Werte seiner Vorgänger, sondern er bringt es auch hier und da bis zu einer neuartigen Belebung der zu römischer Strenge verurteilten Empirelinie.

Ingres ist lange Zeit mit der Redensart, er sei ein akademisch kalter Klassizist, in den Kunstgeschichten abgetan worden. Die Franzosen nennen ihn dagegen einen Ahnen der modernen Kunst. Dieser Widerspruch ist nicht leicht zu erklären, da Ingres seltsame Gegensätze in sich vereinigt. Er hat die aus der Antike und aus Raffael gewonnene Linie ganz lebendig

gemacht, er ist der Lehrer Chassériaus, Puvis de Chavannes und damit der Vater der Neuklassik geworden, und zugleich verehrt auch Degas ihn als sein Vorbild. Es geht ihm wie dem alten Goethe, den man romantisch, klassizistisch, konservativ und liberal nennen kann, der von Allen in Anspruch genommen wird und reich genug ist, Allen geben zu können. Ingres hat die streng gräcisierende Linie des Empire vor der Natur charakteristisch gemacht, hat sie am Beispiel Holbeins naturalisiert, sie mit Hilfe der Traditionen des achtzehnten Jahrhunderts geschmeidig erhalten und eine Wahltradition bis ins kleinste mit so ameisenscharf gesehenem Leben gefüllt, daß die ganze neue Zeit einen Zeichenlehrer in ihm verehrt.

Dieser Künstler ist ein Problem. Eines, das zu lösen dem Besucher des Louvre peinlich schwer wird. Der Sympathie bleibt er unerreichbar wie der Antipathie. Selbst wo er akademisch langweilig ist, wie in der »Quelle« oder in kalten Repräsentationsbildern, zwingt er noch zur Distanz. Seine Vollkommenheit hat etwas Gefrorenes, ohne doch unlebendig zu sein. Fast möchte man ihn mit Leonardo vergleichen; wie es auch gewiß ein Zeichen innerer Wahlverwandtschaft ist, daß er ein Bild »Leonardos Tod« gemalt hat. Seine hohe, puritanisch strenge, zugeknöpfte Senatorengestalt gleicht freilich nicht äußerlich der Stammvaterbärtigkeit des großen Quattrocentisten; aber auch in ihm lebt dieser mathematische Spiritualismus, dieses Kunstdenkertum, das unsinnlich ist, weil es den Anschauungsstoff mit fakirhaft asketischer Anstrengung überwindet. Auch in ihm ist, mit einer Ader wenigstens, jene kalte erotische Perversität — man sehe die unheimlichen Fleischmassen des »bain turc« — wie sie den Alleswissern eigen ist. Ein Maler, der nicht eine Sekunde die Natur aus den Augen läßt und doch ganz ein Begriffskünstler ist. Er zieht seine stahlhart richtigen Linien wie Lehrsätze auf die Leinwand. Man denkt an ihn als an einen Raffaeliten, der niemals jung und glücklich war. Ein Eklektiker und Epigone, der in Ex-



Phot. Ad. Braun & Co.

I. A. INGRES: MADAME RIVIÈRE



trakten denkt, die Natur und die alte Kunst durch dieselbe scharfe Brille des Intellektualismus sieht und mit riesenhaftem Fleiß seinen Fleiß zu verbergen sucht. Ein Maler für Maler. Der Professionist betrachtet lange einen Arm, eine Hand und geht begeistert davon. Denn bei aller ziselierten Feinheit fehlt niemals die Monumentalität. Eine zugespitzte, fast körperlose Monumentalität. Im Porträt der »Madame Rivière« schlummert eine sixtinische Größe, die zugleich skulptural und malerisch ist; eine gletscherkalte Keuschheit ist darin, die aber vor sinnlicher Fülle förmlich bebt. In den Zeichnungen von Ingres gibt es Zierlichkeiten, wie hingehaucht vom spielenden Stift, wogegen das zarteste Rokoko wie grobe Gotik erscheint; und zugleich ist eine mühelose Charakteristik darin, daß man an Velazquez denkt. Die majestätischen Linien der großen »Odaliske« berühren fast schmerzlich mit ihrer ungebrochenen Reinheit und Klarheit. In der unmateriellen Eleganz dieser Figur ist beinahe Süßlichkeit; aber wer sich dem Sentiment dann hingibt, den schneiden die Linien wie mit grausamen Messern. Diese sphinxartige Odaliske droht, indem sie lockt, die fast unnatürliche Vollkommenheit erschreckt, während sie beglückt. Sie ist ganz Weibgeheimnis; sie predigt die Schrecken der Schönheit, und das Dämonische aller Vollkommenheit. In ihrer bis zum Banalen harmonischen Gefälligkeit verbergen sich gigantische Formenempfindungen, wie sie seit den Tagen der Renaissance nicht wieder erlebt worden sind.

Wie unsere Architekten heute auf das Empire als auf den letzten lebendigen Baustil zurückgreifen und neue Zweck- und Schönheitsgedanken auf diese letzte Tradition gründen, so beziehen sich auch die größten unter den modernen Malern Frankreichs auf den Genossen, der lebte, als der Père-Lachaise entstand, als die noch heute gültige Form für das Pariser Stadthaus geschaffen wurde, und der in seiner geglätteten, übertriebenen Vollkommenheit undefinierbar bleibt, während er nach allen Seiten wirkt und anregt.

Auch neben diesem großen Alten steht wieder ein Jüngling, der in der ersten Blüte seines Genies dahinstarb und dem es in der kurzen Zeit seines Wirkens doch gelang, das stahlharte Prinzip seines Meisters mit menschlich liebenswürdigem Leben zu füllen: Chassériau. Was man bei Ingres fröstelnd bewundert, lernt man vor Chassériaus Freskenbruchstücken in der Sammlung Thomy-Thiéry lieben. Wenn Ingres die Antike und Raffael mit den Augen des Forschers, des ärztlichen Psychologen betrachtete, so tat sein Schüler es mit seelenvoll sich hingebender Begeisterung. Seine Fresken sind in der Linie sozusagen farbiger, sinnlicher. Es fehlt seiner Monumentalität die Schärfe des Intellektualismus; ja es ist sogar eine Spur jenes akademischen Konventionalismus schon darin, der Puvis de Chavannes und Maurice Denis später verhängnisvoll geworden ist. Aber dann schwingt sich diese Freskokunst auch wieder zu einer mozartischen Reinheit empor, die ganze Umgebung überragend.

Leider empfängt man im Louvre keinen rechten Begriff von dieser reichen Begabung. Außer den sehr beschädigten Fresken — Teile eines großen Werkes, das durch Brand und Vernachlässigung zum größten Teil ruiniert worden ist — sind kaum noch bedeutende Werke vorhanden. In Dresden war vor einigen Jahren eine wundervolle, an Poussins edle Klassizität gemahnende »Toilette der Esther« zu sehen; und durch Reproduktion ist das ergreifende Bild zweier Schwestern bekannt geworden, das in seinem malerisch sinnlichen Nazarenertum noch über Ingres hinauszugehen scheint. Alles dieses stimmt zu den Eindrücken, die man im Louvre stark empfängt und hilft die Vorstellung von einem Künstler runden, der wie ein Sonntagskind durch die geistigen Revolutionen der Zeit sicher und ruhig dahinwandelt, dem frühen Tod des Genies entgegen.

Der Deutsche kann nicht umhin, vor dieser in seiner Größe lieblichen Erscheinung an seinen Feuerbach zu denken, der auch aus dem Nazarenertum heraus zu einer vollkommenen Naturalisierung des Klassischen strebte. Er aber mußte es versuchen,

ohne einen Ingres, einen Poussin hinter sich zu haben, und er tat es darum leidenschaftlicher, schwankender im Erfolg und problematischer als Chassériau, der als traditionsseliger Franzose — auch als Kreole war er Franzose und Pariser — über die Fülle seiner Gestaltung noch den leichten Schleier akademischer Reserve breiten konnte.

Auf diesem Punkte beginnt nun die moderne französische Kunstidee sich mächtig zu entfalten und befruchtend auf Nord und Süd zurückzuwirken. Anders als es im achtzehnten Jahrhundert schon einmal geschehen war, aber vielleicht noch fruchtbarer. Denn jetzt wurde nicht mehr eine ornamentale Jahrhundertmode, eine fertige Stilform weitergegeben, sondern eine Anschauungsidee, die vieler Formen fähig ist und die Alle, zu denen sie kommt, schöpferisch macht.

Eine Geschichte dieser bildenden Idee, wovon die gesamte moderne Kunst lebt, zu geben, ist fast unmöglich. Denn um ihre Wurzeln aufzudecken, müßte man eine Art Universalgeschichte schreiben und daraus dann einen besonderen Extrakt ziehen. Meier-Graefe hat es bisher als Einziger versucht, dieses Riesenproblem zu bearbeiten. Mit sehr schönem Erfolg. Aber von einer erschöpfenden Darstellung der Entwickelungsidee kann auch bei ihm natürlich nicht die Rede sein. Das Wesentliche wäre kaum erst berührt, wenn wirklich eine lückenlose Geschichte des spezifischen, modernen Kunststoffes, der sozialen Einschläge, der politischen Einwirkungen, der nationalen Determinationen und anderer Wirkungsfaktoren gegeben werden sollte. Das alles spricht mit und wirkt von allen Seiten auf Art und Wesen der Kunst ein, erklärt aber nicht Das, was man den Rhythmus des Zeitempfindens nennen könnte. Was dem Betrachter wichtiger wird als jede historisch logische Erklärung, das ist das Gefühl für jenen unsichtbaren, aber allgegenwärtigen Formkanon, der allen Kunstäußerungen des Jahrhunderts zugrunde liegt.

Der Deutsche versteht Das, worauf es ankommt, am besten, wenn er mit der Musik exemplifiziert. Denn nur im Musikalischen empfindet er im höchsten Sinne künstlerisch. Er muß versuchen, auf die Malerei zu übertragen, was er sich vorstellt, wenn vor seinem Geist die Linie der musikalischen Entwickelung, die Kurve der harmonisch melodiösen Progression erscheint, die von Bach bis Wagner führt. Bei der Betrachtung dieser Linie handelt es sich nicht um Stoffliches, nicht um Künstlerschicksale oder Zeitereignisse; es handelt sich nur um die Abwickelung einer inneren über die ganze Nation verbreiteten Gefühlskraft nach einer geheimnisvollen Notwendigkeit. Wichtig ist dieser Entwickelung, in welcher Weise sich der mit Tonleitern und Harmoniegesetzen bauende musikalische Stilgedanke entfaltet hat, von Haydn bis Beethoven und von Schubert bis Wagner; wichtig ist der Begriff, wie Melodie und Harmonie jahrhundertelang und unbeirrt fast von äußeren Einflüssen miteinander gekämpft haben — ebenso wie Linie und Farbe in der Malerei. Die ungeheure Poesie des mathematisch sich gebenden Gefühlszwanges, des Kanons, der eine Zeitkurve ist, ein Zeitmüssen, dem sich die verschiedensten Künstlerpersönlichkeiten mit all ihrem Genie fügen, um von ihm zu zehren: wer diese Poesie der Notwendigkeit erfaßt hat, der erst hat die Kunst wahrhaft.

In der Malerei ist dieser Kanon nun sehr viel schwerer zu erkennen als in der Musik; denn der Malerei bedeutet der Kunststoff gefährlich viel. Man betrachte, zum Beispiel, die Wirkung der französischen Revolution auf Musik und Malerei. Jene ist überhaupt nicht davon in ihrer Entwickelung berührt worden; auch die Malerei ist es nicht in ihren Grundbaßgesetzen, dafür aber sehr stark von seiten des Stoffes. Und eine Revolutionierung im Stofflichen sieht dem nicht sehr genau Hinblickenden immer schon wie eine Revolutionierung der künstlerischen Entwickelungsidee aus. Darum erscheint die Malerei des neunzehnten Jahrhunderts mit ihren mannigfaltigen



Phot. Ad. Braun & Co.

RICHARD BONINGTON: DER PARK VON VERSAILLES



naturalistischen Stoffgebieten so unübersichtlich und verworren. Es kommt die Vielheit der Wahltraditionen hinzu, die Spaltung in eine berufsmäßig akademische und eine ideal freie Kunst und die ungeheuren Niveauunterschiede in Gut und Schlecht, um den Betrachter noch mehr zu verwirren. Und doch folgt auch die eigentlich künstlerische Malerei des neunzehnten Jahrhunderts treu und unbeirrt einem einzigen Entwickelungsgedanken.

Und ihn eben erkennt man klarer als sonstwo im Louvre. Erkennt ihn mit dem denkenden Auge. Sobald man versucht, diese Anschauungslehre in Worte zu kleiden, spürt man peinlich, daß eben dieses Wesentliche nicht beschrieben werden kann. Darum wird so wenig über Musik geschrieben. So kommt es denn oft darauf hinaus, daß man andeutet, was der eine Künstler vom anderen hat, das heißt, in welcher Weise der Kanon weitergegeben und individuell determiniert worden ist. Es läßt sich nur von fern andeuten, worin Manet einerseits mit David und Chardin zusammenhängt und andererseits mit Velazquez und Hals; worin Corot Poussin berührt, Delacroix von Géricault herkommt und Daumier und Millet sich vereinigen. Es läßt sich nie erschöpfend beweisen, warum die Künstler recht taten, zu ihren Wahltraditionen zu greifen und in welcher Weise sie mit den Elementen der Alten die Zwecke ihrer Zeit förderten. Das alles läßt sich nur sehen. Oft mit einem einzigen Blick. Dem, der sich auch schriftlich Rechenschaft geben will, bleibt nichts übrig, als sich an Indizien zu halten und in Analogien zu denken.

Zwischen Ingres und Delacroix scheint eine große Lücke zu klaffen. Es scheint nur so; denn es steht, als ein Ahne der modernen Malerei überhaupt, der Engländer Constable darin. Und neben diesem der jung gestorbene, reichbegabte Bonnington. Von dessen genialischer Leichtigkeit empfängt man einen schönen Eindruck im Louvre, vor allem vor der temperamentvollen

Malerei des »Parks von Versailles.« Constable lernt man dagegen nicht so kennen, um seine pädagogische Bedeutung zu begreifen. Es gehört auch sonst guter Wille dazu, an diese Bedeutung zu glauben. Denn Constable, der Vater der Paysage intime, ist keine heroische Erscheinung. Er ist eine Innerlichkeit, ein Meister in der Beseelung des Unscheinbaren, des Neutralen; er ist der Mittler zwischen Ruisdael, Hobbema und der modernen Landschaftskunst der Impressionisten. Das alte Holland hat er mehr als ein Anderer dem modernen Frankreich nahe gebracht.

Ohne ihn hätten Géricault sowohl wie Delacroix, die beide zeitweise in England weilten, nicht Glück gehabt mit ihrer Emanzipation von der Linie und vom durchdringenden Intellektualismus Ingres. Unmittelbar spürt man bei ihnen den Einfluß Constables noch wenig; die Wirkung wird fühlbar erst recht bei den Fontainebleauern. Aber Constables Beispiel half doch entscheidend, ihre leidenschaftliche Romantik zu naturalisieren. Romantiker waren sie aber, weil sie in der Mitte zwischen zwei Kunstanschauungen standen und ebensosehr das aus der Phantasie Geborene mit Natur zu füllen suchten, wie sie die aus der Natur genommene Anschauung mit dekorativem Wohlklang umkleideten. Romantisch waren sie nicht, weil sie der Linie Ingres die Farbe entgegensetzten und fernschweifend ihre Stoffe wählten, sondern weil ihre Übergangsstimmung sie trieb, zwei Dinge zugleich zu vollbringen: das Visionäre und das Naturalistische, das Melodische und Harmonische, das Zeichnerische und Malerische, das Klassische und Moderne. Zeitstimmungen und persönliche Schicksale kamen bestimmend hinzu; das äußerliche Moment der Orientschwärmerei in jenen Jahren darf nicht unterschätzt werden und ebensowenig die byronisch schweifende, hamletartig dunkle Geistesverfassung der Jugend zur Zeit der Julirevolution. Als Resultate hängen im Louvre eine Reihe von Bildern, in denen es von Leidenschaften zuckt.

Géricault war wieder eines jener Wunderkinder der Kunst.



Phot. Ad. Braun & Co.

EUGÈNE DELACROIX: DER 28. JULI 1830.



Als er, dreiunddreißigjährig, starb, hinterließ er ein Werk, dessen torsohafte Gewalt heute noch staunen macht. Es ist, als hätte die Fülle der Begabung diesen Jüngling erwürgt. Heroisches war in ihm; die große Geste war ihm nicht Pose, sondern inneres Bedürfnis. Ein schwermütig Kühner aus des ersten Napoleon lauter Heldenzeit, die vom Odem dramatischer Großartigkeit, von schicksalschwerer Soldaten- und Kriegsromantik durchweht war. Die Größe floß diesem Jüngling natürlich und leicht ins Werkzeug, es ruhte nicht, intellektuell gefroren, im Gehirn. Eine kleistische Sturmnatur, als Romantiker klassisch und als Klassiker romantisch. Seine Malerei, die sich zu der getürmten Bewegung des »Medusenflosses« michelangelesk erheben konnte, war rembrandtisch tiefer Mystik fähig. Eine ganze kommende Zeit spiegelt sich in diesem kaum fünfzehnjährigen Wirken. Es kommen Einem vor den Reiterbildern die Namen David und Poussin zugleich in den Sinn, man denkt vor seinen Bildnissen an Courbet, vor den Rennplatzbildern an Constable und erinnert sich überall auch, daß dieser Feuerkopf bei dem Verfertiger riesiger Historienbilder, bei dem Davidschüler Gros lernte. Man wittert den Vorläufer von Delacroix, die Wiederentdeckung Rubens und erkennt die unmittelbare Lehre des Frans Hals. Studien sieht man, die direkt auf Ingres und Prud'hon zurückgehen und nimmt dann wieder wahr, wie das ganze psychologische Streben der Folgezeit begonnen wird. Überall Anknüpfung, nirgend Abhängigkeit; ein Eklektizismus, der nur Mittel ist, um Neues, Ungesagtes zu formulieren.

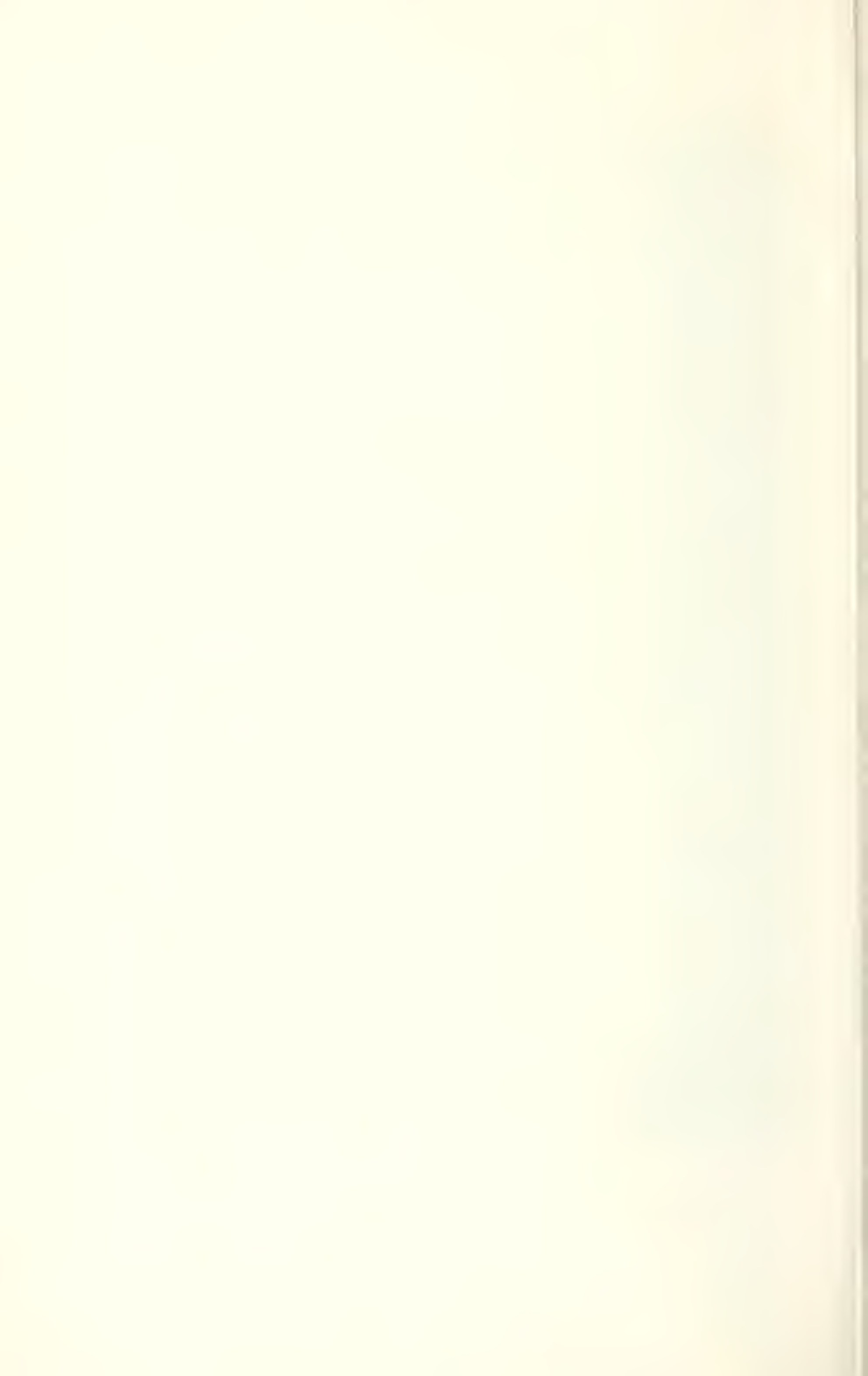
Géricault gegenüber erscheint Delacroix flüssiger, beweglicher und reicher an sinnlich dichtender Lyrik. Ein ganz genialer Mensch, zusammengesetzt aus Eis und Glut, in dessen Natur es zischt »wie wenn Feuer mit Wasser sich menget«; aber problematisch auch durch die Zeit schon, worin er mit solchen Anlagen zu leben verdammt war. Ein Sonntagskind der im neunzehnten Jahrhundert nervös gewordenen Phantasie. Ein

ins modern Literarische transponierter Rubens. Und eine Erscheinung wie Berlioz etwa, die zusammengesetzt war aus echter Genialität und unausrottbarem Musikantentum. Während Einen die leidenschaftliche Rhetorik, die düstere Romantik des Hamlet- und Ophelienmalers, die schäumende Formenwelt einer rubensschen Einbildungskraft umrauscht, denkt man auch an moderne Seelenminierer wie Hebbel und Ibsen. Alle neuen Lebensmöglichkeiten trug er zugleich im ehrgeizig erregten Herzen: das machte ihn zum Romantiker; Klang häuft er auf Klang in seiner stolzen Programmusik, um der bedeutenden Fülle und des lebendigen Rausches willen: das macht ihn zum Koloristen; und wo dem ungeheuren Wollen dann Begriffe fehlen, da stellt zur rechten Zeit das leere Wort sich ein: das macht ihn zum Theatraliker.

Delacroix kämpfte als erster moderner Künstler den Kampf um den »großen Stoff«, den die Zeit in natürlicher Weise als Legende oder lebendige Mythe nicht darbietet. Das führte seine Kunst ins Klippengewirr des Literarischen. Je kühner er den Stoff packte, desto unmöglicher wurde es, ihn ganz und gar mit jenem Leben zu füllen, das vom Augenblick für die Ewigkeit geschaffen scheint. Da er aber nie erlahmte, dieses Leben im erregten Ansturm zu suchen, so findet man verstreut in seinen Werken die herrlichsten Werte, ohne daß eines seiner großen Bilder als Ganzes durchaus zu befriedigen vermöchte. In jedem Gemälde gibt es Stellen, Fragmente, deren Schönheit oft alles übertrifft, was das Jahrhundert nach dieser Richtung geschaffen hat. Sie liegen da wie Bilder im Bild. Man betrachte die Gruppe der toten Mutter mit dem Kind im »Gemetzel von Chios«, sehe die hockenden Frauen auf dem Haremsbild, die Gestalt der Revolutionsgöttin oder die Leiber der Verdammten auf der »Dantebarke.« Und man betrachte daneben die leeren Stellen. Dann wird man die faustische Stimmung dieses Künstlers verstehen. Dieser sich in Selbstkritik Verzehrende war ein Maler des Grotesken und Grausigen und zugleich ein Bildner



EUGENE DELACROIX: DER SCHIFFBRUCH DON JUANS



ornamental voll dahinfließender Schönheiten, war ein Meister reiner Malkunst und ein phantasievoller Erzähler, ein philosophischer Grübler, der in Kontrasten zu denken liebte und ein naiver Naturbetrachter, ein Virtuose des in Delikatesse getauchten Pinsels und ein seinem Dämon Unterworfener, von dem man sagen kann, er hätte nicht die Kunst, sondern sie hätte ihn gehabt.

Delacroix liebte die graziöse Geschmeidigkeit der Grausamkeit, die symbolträchtige Poesie der Vernichtung. In seinen Werken allen ist die Stimmung des mitleidslos vernichtenden Schicksals, der blutgierig witternden Notwendigkeit zu finden, wie wir sie aus Kleistens »Penthesilea«, aus Hebbels »Judith« oder aus Ibsens nordischer Dramatik kennen. Die nach Erschütterungen lüsterne, aber von hohem Kunstverstand gebändigte Glöcknerromantik Victor Hugos ist darin und auch viel von der nervös schmächtigen Grazie Bérangers. Der letzte begnadete Ritter vom Reim und Rhythmus, der letzte genialische Versdramatiker. Aus den Lenden seiner von Rubens, Poussin und den Italienern stammenden Kunst geht Rodin hervor. Doch auch bedenkliche Vertreter der berufsmäßigen Historienmalerei wie Horace Vernet und Delaroche, geistige Mestizen wie Decamps oder Couture haben oft recht nahen Bezug zu diesem Universalisten. Er erhebt sich bis zu Gipfeln und sinkt auch bis zur vollkommenen Leere. Am intimsten — nicht am stärksten — genießt man ihn vielleicht in den vielen kleinen Bildern der Sammlung Thomy-Thiéry. Dort tritt Einem der Orientreisende, der Löwenmaler, der Zeitgenosse Baryes und der aus Romanen und Dramen phantastische Impressionen Gewinnende entgegen. Das wunderschöne Selbstbildnis zeigt uns dann den ganzen Mann: den rassigen, stolz unzufriedenen Aristokraten, der geboren ward, ein demokratisches Zeitalter einzuläuten; den Ehrgeizigen, der zugleich den Tagesruhm wollte und die Unsterblichkeit, und der darüber im Reiche der Kunst zu einem Gott wurde und zu einem Komödianten.

Wenn man Constable vor Géricault und Delacroix nennen muß, so muß der Name eines spanischen Malers vor dem Daumiers genannt werden: Goya. Auf ihrer Suche nach Wahltraditionen erinnerten sich die französischen Maler in dieser Zeit auch des Landes, wo eine ruhmreiche Malerschule einst vom König aller Wirklichkeitskunst, von Velazquez, beherrscht worden war. Bis zu diesem Großen drang das Verständnis nicht gleich vor; es blieb zunächst an Dem hängen, der den Franzosen des neunzehnten Jahrhunderts zeitlich am nächsten stand, an Goya. Nach welcher Richtung dieser Talentreiche mit dem Desperadotemperament auf Daumier wirkte, deuten die vier psychologisch intimen, silbrig vornehmen Bildnisse im Louvre freilich kaum an. Diese Porträtkunst wirkte später mehr auf Manet, der darüber hinaus auf Velazquez zurückging. Den Daumiertemperamenten ist Goya vor allem als Zeichner viel geworden; er hat den Modernen gezeigt, wie man in hoher künstlerischer Weise das Dämonische und grausig Groteske sozial machen kann, wie aus der profanen Karikatur das Monumentale zu gewinnen ist. Seinen Anregungen folgend hat Daumier, der große Karikaturist des »Charivari« die Gestalten der Straße mit michelangelesken Linien umschrieben, hat die Instinkte des Pöbels, die Konvulsionen der Massenpsyche monumental gemacht und einer poetisch großen Spottlust die bleibende Kunstform gefunden.

Leider lernt man Daumier im Louvre fast gar nicht kennen. Seine Bilder vor allem sind bei Händlern und in Privatsammlungen so verstreut, daß der Reisende bei kurzem Aufenthalt keine Gelegenheit findet, diese bedeutende Persönlichkeit kennen zu lernen. Die Verwaltung des Louvre hätte diesem Künstler gegenüber eine schlimme Unterlassungssünde gut zu machen. Was man in der Sammlung Thomy-Thiéry sieht, genügt nicht, um die Vorstellung von dieser Persönlichkeit zu runden; und es gehört schon ein gewisses Pfadfinderglück dazu, um das von Daumier gemalte, sehr bedeutende Bildnis Berlioz' im Versailler Schloß nur aufzufinden.

Der Zufall will es, daß gerade jetzt ein gutes Buch über Daumier geschrieben worden ist, worin das ganze Malerwerk dieses seltenen Künstlers abgebildet worden ist. (Erich Klossowski, Honoré Daumier.) Dieses Werk füllt nun aufs glücklichste die Lücke, die der Besucher des Louvre empfindet. Daumier stellt sich Einem nun dar als ein Künstler, bei dem der sich in der französischen Kunst Zusammenhänge Suchende, nicht vorbeigehen darf.

Dieser Pariser Bürger aus der ersten Hälfte des demokratischen neunzehnten Jahrhunderts war ganz heroisch. Seine Karikaturen sind nicht zum Lachen. Sie sind zum Erschrecken; sind dämonisch und schaurig. Seine Grotesken sind ernst wie der Tod und tiefsinnig wie das über sich selbst sinnende Leben. Und seine Bilder sind Embryonen riesiger, erschütternd monumentaler Fresken, trotzdem sie innerhalb ihres Rahmens Harmonien sind. Es ist eine sich bäumende Tragik darin, eine architektonisch gefrorene Dramatik. Daumier ging z. B. in den Gerichtssaal, wo über Schuld und Unschuld geschäftsmäßig abgeurteilt wird, wo Richter mit gelangweilter Würde auf der Estrade sitzen, Zuschauerreihen mit müßiger Neugier und stumpfem Sensationshunger hinter den Barrieren stehen, Angeschuldigte wie Tiere im Käfig dasitzen und die Verteidiger Veitstänze komödiantischer Erregung aufführen. Wo über kalte, hallende Korridore die Zeugen müde dahinschleichen, die Robenträger mit kaustischen Grimassen im Gespräch beieinander stehen, die Angeklagten mit Gebärden der Furcht kommen, die Verurteilten mit dem Ausdruck der Verzweiflung gehen und von den Müßigen mit frechen Blicken mitleidlos betastet werden. Gerichtshausstimmungen, wie man sie bei Dickens und Balzac findet. Und daraus nun, aus dieser Atmosphäre von Stickluft, Tinte, schweigender Gefühlslosigkeit und professioneller Feierlichkeit gewinnt Daumier die Hieroglyphe des Heroischen. Die Individuen treten zurück; an die Stelle der determinierten Einzelwesen rücken riesige Begriffe und

Symbole. Aber diese Symbole recken sich, mit Sinnlichkeit bis zum Bersten gefüllt, wie das lebendige Leben selbst. Die Menschen erscheinen grotesk animalisiert, ja bestialisiert; und dadurch eben werden sie furchtbar und monumental. Hinter ihnen steht unsichtbar das Schicksal, die anonyme Lebensgewalt, die ihre Millionen von Lebewesen zu gräßlich zerfleischenden Kämpfen, allen Zufällen entgegen, ins Dasein hineinwirft. Die Einzelerscheinungen werden zu Marionetten dieser dunklen Gewalt. Wie in Michelangelos Fresken der Gewänder wildsausender Sturm die Sibyllen umflattert, so umbrausen Advokatenmäntel mit mächtigen Falten die Gebärden der Exaltation. Es recken sich die aus dem lächerlich Häßlichen, aus dem psychologisch Charakteristischen gewonnenen Silhouetten den Himmeln jener Schönheit zu, die allein sonst im Tempel heimisch war. Es öffnet sich eine neue Kunstwelt, weil die dem Menschen eingeborene und darum ewige große Form, die künstlerische Raumsymbolik, in neuer Weise lebendig mit einem lebendigen Stoff verbunden oder vielmehr aus einem gegenwärtigen Lebensstoff herausgerissen worden ist.

Der Gerichtssaal ist nur ein Beispiel. Daumier sah Wäscherinnen an den Flußmauern schwerbeladen entlanggehen, und sie wuchsen seinem bei aller Schonungslosigkeit ehrfürchtig anschauenden Auge, ohne daß er zur absichtlichen Stilisierung griff, zu alttestamentarischer Wucht empor. Er sah im Theater zugleich auf die Bühne und auf die Zuschauer, und ihm wurde das unheimliche Gegenspiel dieser beiden Faktoren zu etwas visionär Bildmäßigem; er blickte sich um auf seinem Theatersitz und sah Hunderte von selbstvergessen glotzenden Gesichtern vor sich, verzerrte Mäuler, starre Augen und gerunzelte Stirnen, sah in einer bunten Vielheit einen einzigen Instinkt und einen einzigen Instinkt illustriert durch eine Vielheit. Aus solchem ganz grotesken Anblick gewann er das Erschütternde, das Schicksalhafte, das große Anonyme und



HONORE DAUMIER: BILDNIS TH. ROUSSEAUS



Abstrakte, das sich nur konkret offenbaren kann. Er malte die Emeuten seiner politisch bewegten Zeit, die Barrikadenromantik und Revolutionsleidenschaft; aber er gab nie das stofflich Besondere, sondern immer den dämonisch dirigierenden Geist des Ganzen und darum auch die große Form. Er ging zu dem fahrenden Volk und fand in diesem elenden Milieu schmutziger Theatralik die große, allgegenwärtige Schönheit. Romantisch schwelgend, wie ein Victor Hugo, begeisterte er sich für Cervantes, Molière und Lafontaine, schuf, anknüpfend an deren Werke, eine Reihe von Bildern, deren mephistophelische Mystik Goyas Phantasien übertrifft. Durch sein Lebenswerk reitet, wie ein Gespenst seiner eigenen Sehnsucht, Don Quixote im grotesk-tragischen Wahnsinn dahin. Vor seinen Fenstern sah er Pferde zur Schwemme geführt, und er machte Bilder daraus, die schönen antiken Reliefs gleichen. Und zugleich zeigte sich der Maler der Bilderbuden und Restaurationswinkel als ein holländisch wirklichkeitsfroher Idylliker. Modellierend griff er endlich zum Ton und schuf Reliefs, aus denen Meunier später Formeln für seine erfolgreiche Kunst gewonnen hat, und plastische Karikaturen, die der Skulptur eine seit der Gotik nicht beachtete Möglichkeit wieder zeigten.

Ganz ein Gegenwartsmensch, aus dem Blute seiner Zeit geworden, und zugleich das Zeitorgan der Sehnsucht nach klassischer Größe! Er hatte die große Leidenschaft, das Gemeine zu adeln, ohne ihm einen Schritt auszuweichen. Mitten hindurch wollte er und aus dem kreischend Häßlichen die gewaltig zuckende und sich ornamental schlängelnde Linie gewinnen, den Donner der Bewegung, das brünstig Gebärende der Form und das furios Majestätische der Komposition. Das macht diese Kunst so lebendig und läßt sie so energisch zugleich zurück und vorwärts weisen. Sie deutet rückwärts als auf ihre Ahnen, auf Delacroix und Goya, auf Rubens und Michelangelo, läßt hier und da an Rembrandt denken, zuweilen

an die präraffaelitische Freskokunst und sogar an die Antike; neben sich weist sie auf Millets verwandte, aber viel weichere und sentimentalischere Kunst und vorwärts auf Courbet, Degas und Cézanne, auf van Gogh dann vor allem und auf jene Kunstrichtung, der Munch angehört. Diese Kunst ist episch, dramatisch, romantisch und antikisch, ist Stil und Naturalismus in eines, ist mural und intim, charakterisierend und typisierend; sie arbeitet mit der Linie, mit dem Licht und der Farbe und ist Natur und Hieroglyphe zugleich. Sie will eine ungeheure Synthese. Ein Balzac der Malerei ist Daumier. Wie dieser andere große Honoré uns von Rodin dargestellt worden ist, so erhebt auch Daumier seinen häßlichen Gnomenkopf mit gewaltiger Herrschergebärde über die Zeit.

Und doch ist dieses Lebenswerk Fragment geblieben. Wie unter dem Zorn der Notwendigkeit entstanden. Was daran fehlt, konnte der Mensch nicht geben, sondern nur die Zeit. Sie aber war so geartet, daß sie sich nach dem heldischen Wollen immer wohl sehnte, aber vor den Versuchen der Erfüllung dann zurückschreckte.

Besser ist Millet im Louvre vertreten, den man immer neben Daumier wird nennen müssen, trotz seines verschiedenen Temperamentes. Er erscheint wie ein schwächlicherer und weicherer Bruder. Populärer als irgend ein anderer französischer Maler seiner Zeit konnte er uns werden wegen seiner Bauernstoffe und durch seine Fähigkeit, das sozialisierte Erhabene sentimental zu machen, ohne dabei die entscheidenden Kunstwerte zu opfern. Am reinsten genießt man ihn im Louvre vielleicht in der graphischen Sammlung. Der Zeichner bleibt der empfindsamen Romantik ferner als der Maler, und er reißt darum oft zur Bewunderung hin, wo dieser geradezu enttäuscht. Man kennt Millet bereits aus Reproduktionen, bevor man das Louvre betritt und erwartet dort dann große Monumentalität zu finden; die Millets sind aber im Format alle kleiner, als man



JEAN FRANÇOIS MILLET: DER FRÜHLING



es sich vorgestellt hat. Nun gibt es zwar auch eine Monumentalität des kleinen Formats. Ein Raffael von der Größe eines Oktavbandes ist monumentaler als ein Wandbild von Cornelius. Millets Monumentalität ist aber von der Art, daß die Reproduktion Erwartungen erregt, die die Originale nicht erfüllen. Man erwartet eine charaktervoll abstrakte Farblosigkeit und findet weich schmeichelnde, hier und da sogar rokokohaft süßliche Farben, die der konzentrierenden Komposition die Wucht nehmen. Das Pathos erscheint dadurch ins Licht einer edlen Theatralik gerückt, und es kommt die Romantik des Bauernmalers zum Vorschein. Man wird bei dieser Feststellung leicht etwas ungerecht; aber gegenüber der einseitigen Popularität Millets schadet das wenig. Es ist gut daran zu erinnern, daß, wenn der Name Michelangelo vor Millets Bildern genannt wird, auch der Ary Scheffers oder Roberts nicht ganz unterdrückt werden darf.

Daneben braucht man sich dem hohen lyrischen Zauber eines Bildes wie »Der Frühling« nicht zu entziehen, dessen raumhaft getürmte Pracht gleich tief in die Geheimnisse des Waldes von Fontainebleau hineinführt. Man wird an den »Ährenleserinnen« nicht vorübergehen, ohne die plastische Bewegungskraft zu bewundern, den Rhythmus und die empfindsame Klugheit, womit das Nazarenertum aufs bäurische Milieu übertragen worden ist. Von einem fein erzogenen Kunstverstand, von der echt französischen Korrektheit dieses »Revolutionärs« geben die kleineren Bilder der Sammlung Thomy-Thiéry dann Auskunft. Eine kultivierte Persönlichkeit steht dahinter, mehr zart als groß, mehr zurückhaltend als vorwärtsdrängend, mehr gefällig als erschütternd. Ein Stil, der zu Verirrungen Anlaß geben konnte, der aber in seiner lyrischen Fülle und femininen Klassizität des edelsten Anteils immer würdig bleibt.

Und hier öffnet sich dann der Wald von Fontainebleau, um seine Wunder einer neuen, intimen Landschaftskunst zu offen-

baren, über deren zärtlich lebendigem Naturempfinden der Geist Constables und der alten Holländer schwebt. Die Genüsse, die dieser Teil der neueren französischen Malerei zu bieten vermag, gehören zu den zartesten und freundlichsten. Und sie können voll ausgekostet werden, weil diese Schule in den alten und neuen Sammlungen des Louvre ausgezeichnet vertreten ist. Es ist eine große Symphonie von der Herrlichkeit des Waldes und der freien Wiesennatur, die uns entgegentönt, sanft und erhaben wie die Pastorale Beethovens.

Während ich mir die Eindrücke vor den Bildern Daubignys, Rousseaus, Duprés und Troyons, Corots und Diaz' zurückrufe, ist es mir merkwürdig, wie heimatlich diese Landschaftskunst auf mich wirkt, wo sie doch eine ganz nationale Blüte der französischen Malerei ist. Der Grund kann nicht darin liegen, weil sie von Holland stammt. Denn dazu ist sie zu selbständig, zu frisch und unbefangen neu. Mir scheint vielmehr, diese Kunst hat tatsächlich geleistet, worum unsere Thoma, Haider, Steinhausen, unsere Worpsweder und modernen Nazarener sich grübelnd und absichtlich stilisierend umsonst immer bemühen. Oder wirkt diese Kunst nur deutsch, weil sie gut ist? weil das schlechthin Vollendete immer Menschheitsbesitz ist? Daneben ist es offenbar, daß in der Landschafterschule von 1830 das fränkisch-germanische Element des Franzosentums wieder einmal deutlich zur Geltung gekommen ist. Darauf deutet schon die Beschränkung auf die Landschaft hin. Das Romanentum kommt nie ganz ohne den Menschen, dieses vornehmste Objekt der Stilisierungslust, aus. Vor allem aber: in dieser Kunst der Fontainebleauer ist so stark Das enthalten, was so unklar oft mit Seele, Gemüt und Gefühl bezeichnet wird. Die Natur ist diesen malenden Waldmenschen eine Geliebte gewesen, und allen Traditionsinstinkten haben sie in ihr Gegenbilder aufzufinden vermocht. Der Deutsche kennt diese naive Aufrichtigkeit des Empfindens, diese Selbstverständlichkeit des Ausdruckes nur in der Musik.



THÉODORE ROUSSEAU: FLUSSUFER



Zuerst erscheint Einem die Schule der Fontainebleauer als ein Ganzes; allmählich erst treten die Einzelindividuen hervor. Denn alle diese eng beisammenhausenden Künstler haben sich gegenseitig fortgesetzt beeinflußt, gesteigert und belehrt. Rousseau, den wichtigsten von allen, lernt man im Louvre nicht in seiner ganzen, vielseitigen Kraft kennen. Er erscheint in dieser Galerie preziöser, als er seiner Gesamthaltung nach ist; ja er gibt sich sogar ein wenig kokett. Das empfindet man vor allem vor der großen Landschaft in der »Salle française«; und die zum Teil nicht eben charakteristischen Bilder der Sammlung Thomy-Thiéry vermögen diesen Eindruck nicht genügend zu paralysieren. In der rosigen Haltung des großen Waldbildes ist, trotz der an Ruisdael gemahnenden Geschlossenheit der Komposition etwas malerisch Aufgelöstes, etwas neoimpressionistisch Punktiertes. So mag sich auch der Einfluß erklären, den ein geringeres Talent wie Diaz zeitweise auf Rousseau geübt hat. Dieser war, wie es scheint, nicht ganz unempfindlich für den schillernden Eklektizismus und für die farbenfrohe Virtuosität des spanischen Franzosen, der Chassériau verniedlichte, Renoir vorahnte, in der heitersten Weise auf unseren Spitzweg zu wirken vermochte und in die melancholische Herzlichkeit der Barbizonleute eine sinnlich gefällige, aber auch etwas leere Note bringt. Er verhält sich zu Daubigny etwa wie Mendelssohn zu Schumann. Ungefähr. Daubigny ist gesünder. Bei ihm spürt man, wie innig er sich auch der atmosphärischen Stimmung hingibt, fast immer alte holländische Kräfte. Vielfach beeinflußt, hier von Corot und Constable, dort von anderen seiner Genossen, bleibt er stets doch er selbst, und seine Wandlungen sind immer auch Wandlungen der ganzen Kunst. Er liebt über alles den farbigen Abglanz; aber noch mehr liebt er den Ton der Wahrheit. In der »Salle française« ist er prächtig vertreten durch das große »Frühlingsbild« und durch die dämmertiefe »Weinlese«; in der Sammlung Thomy-Thiéry durch ein Dutzend kleiner Landschaftsbilder, von denen eines immer entzückender

ist als das andere. In seinen Dunkelheiten schimmern schon die Helligkeiten Monets und Sisleys.

Dupré und der von ihm beeinflußte Troyon stehen etwas tiefer als Daubigny und Rousseau. Doch wußte Troyon sich durch seine Tiermalerei ein Genre für sich zu schaffen, das er allein beherrscht. Denn an die Löwen Delacroix' oder an die Pferde Géricaults läßt sich vor seinen Kuhbildern nicht einmal denken; sie gehören einem anderen Gebiet an. Troyon setzt in moderner Weise die Tiermalerei Potters fort und ein wenig auch die goldige Landschaftssymphonik Cuyps. Er ist ein Künstler, dem es nie an Tüchtigkeit und ehrlichem Gefühl gebricht und der zuweilen echte Größe haben kann. Aber die sichere Fülle und Beschränkung seiner Genossen hat er nicht. Schon die oft ungerechtfertigte Größe seiner Formate weist auf eine Lust an künstlicher Übersteigerung. Ihm wurde das große Format allgemach ebenso zum Selbstzweck, wie es Meissonier — der ein französisches Menzelschicksal erlebte — die kleine Bildfläche wurde.

Und dann taucht ein Name und ein Lebenswerk auf, vor dem sich die Entzückungen noch steigern, so daß man unwillkürlich leise vor sich hin zu summen beginnt. Rousseaus und Daubignys Bilder liebt man, wie man den Freund liebt; der zauberisch leichten Art Corots gibt man sich hin, wie man sich der Geliebten zuneigt. Der Deutsche kann vor dieser silbernen Kunst nichts Besseres tun, als sie seiner liebsten Musik vergleichen.

Wie sehr mußte alles Äußerliche des Rokokos doch überwunden sein, bevor dieses moderne Landschaftsrokoko so frei, leicht und triumphierend ans Licht der neuen Zeit treten konnte! Corot hat Bilder gemalt, die das sentimentalische junge Mädchen über ihr jungfräulich weißes Linnenbett hängt, vor denen der Literat »träumt« und die den Kenner doch auch in Entzücken versetzen. In seinen seidiggrau schillernden Phantasieland-

Phot. Ad. Braun & Co.

CAMILLE COROT: LANDSCHAFT



schaften scheint alle Romantik realisiert, alle Sehnsucht wird wirklich und jede Schwärmerei greifbar. Zur aristokratischen Aufrichtigkeit Vermeers, zur soignierten Kultur Chardins kommt noch ein italienischer Einschlag. Poussins Geist gesellt sich der niederländischen Anschauungsweise, und wir erblicken eine Synthese, die vorher unmöglich erscheinen mußte. Aus ländlichen Häusern, Weiden, Wiesen und Menschen- oder Tierstaffagen baut Corot hinter den Schleiern silberner Nebel eine Welt auf, voll jungfräulichen Duftes und zärtlich gehauchter Anmut. Sieht man näher hin, so beginnt es in diesen Nebelwänden zu leben und zu zittern von morgenfroh atmendem Leben; der Raum stellt sich mit mächtiger Eindringlichkeit her, die Gegenstände treten zueinander in Beziehung, und es zeigt sich, daß dieses reinlich friedliche Märchenreich ganz von dieser Erdenwelt ist. Richtig schätzen kann Corot nur, wer die Wahrheit seiner Malerei begreift. Jene Wahrheit, die nach tausend Jahren noch ebenso aktuell sein wird wie heute, weil ihr das Gesetz unseres Organismus zugrunde liegt. Auf einem kleinen Bild der Sammlung Thomy-Thiéry ist im Vordergrund ein grüner Rasenton hingestrichen. Die »Richtigkeit« dieses Tons würde Corot allein zum großen Künstler machen; denn sie beruht nicht nur auf Optik, sondern auf höchster Gefühlskraft. Es ist die »Richtigkeit« Mozartscher Akkordfolgen darin.

In dieser Kunst der Traumwirklichkeiten spiegeln sich mancherlei Beziehungen. Besnards Manierismus knüpft sich lose an, der Name des genialen Taschenspielers Whistler kommt Einem in den Sinn, und Turners genialische Phantastik zeigt sich wie eine Fata Morgana; und der Deutsche denkt auch an die frühen Idyllen Böcklins. Doch auch zu Feuerbachs reiner Wucht schweift ein Gedanke und zu der provenzalischen Sonnigkeit Cézannes. Und zu den Impressionisten wölbt sich zur selben Zeit die Brücke weit in die Zukunft, während die Erinnerung an Poussin geweckt wird, an Claude Lorrains heroische Silhouetten und an Correggios

leidenschaftliche Sinnlichkeit, während der Geist Rembrandts, Vermeers und Ruisdaels in diesem Modernen verklärt sich regt. Dieser ganze Beziehungsreichtum aber schimmert in einer Sphäre weiblicher Güte und vornehmer Sanftheit. Wie sich diese Landschaften mit Nymphen bevölkern, wie die Göttinnen zu lieben schönen Frauen und die Frauen zu göttergleichen Unsterblichen werden, so veredelt der Pinsel Corots auch alle toten Gegenstände, die er bildend berührt. Er macht den Alltag klassisch, bis das Gewöhnliche in juwelenhafter Seltenheit glitzert; und das Klassische macht er intim und im guten Sinne sentimental. Ein Sonntagskind der Kunst war dieser Mann mit dem gutmütigen Bauernkopf. Und zugleich so ganz Franzose, daß er die höchste Leichtigkeit noch durch eine leise akademische Zurückhaltung temperiert.

Die Maler dieser Zeit sind uns stets als Revolutionäre vorgestellt worden. Allen voran Courbet. Ich habe davon nichts entdecken können; ich sehe nur Tradition allerwärts, Bezug und Einordnung in eine allgemeine Entwickelungsidee. Courbet vor allem tritt nicht als Bauer, als wilder Kommunard, Säufer und Händelsucher vor Einen hin, sondern als ein sehr großer, bis an die Grenze des Klassischen reichender Künstler. Als ein Starker, der unendlich zart sein kann, als ein Sinnlicher, dessen Fülle von unglaublicher Delikatesse geadelt wird.

Im Gegensatz zum hellen Corot, gibt Courbet sich dem dunklen vollen Klang hin. Seine Zartheit ist eine andere. Wenn bei Corot Kraft in der Zartheit ist, so ist bei Courbet Zartes in der Kraft. Im Resultat stehen aber selbst diese heterogenen Temperamente verwandt nebeneinander, weil sie beide derselben Entwickelungsidee dienen, indem sie ein Stück davon in ihrer Individualität objektivieren.

Courbet griff, als zu seiner Wahltradition, zur Kunst der großen Spanier und zum sogenannten Naturalismus Caravaggios. Aber er lernte Freiheit in der Behandlung der Materie auch



GUSTAVE COURBET: DER MANN MIT DEM LEDERGÜRTEL
SELBSTBILDNIS



von Franz Hals und nahm von Géricault und den Fontainebleauern, was irgend zu nehmen war. Er gewann monumentale Formen aus Millet, ging zu Daumier in die Lehre, begeisterte sich an Rubens und Tizian und verschmähte selbst nicht einen tiefen Blick in die barocken Traditionen. Seine Kunst ist übervoll an Wahltradition, ohne daß doch ein Sprung in ihrer natürlichen Organisation sichtbar wäre. Er wandte sich an alle diese Meister nicht aus Armut, sondern aus innerer Fülle; ein ganz ursprüngliches Talent war er, in ein Jahrhundert gesetzt, das mit keiner unausweichbaren Konvention dem Künstler zu Hilfe kommt. Wer da glaubt, eine Begabung wie Courbet brauche sich nur vor die Natur zu setzen und los zu malen, versteht nicht, was Kunst ist, und ermißt nicht die Weisheit des Spruches, daß das Leben kurz und die Kunst lang ist. Die Wahltraditionen erst haben Courbet zum Modernen gemacht.

Zuweilen wirken seine Bilder wie Werke großer alter Meister. Im Saal der Künstlerbildnisse beherrscht sein Selbstporträt alle die aus größeren Zeiten stammenden Porträts ringsumher. Und eines Werkes wie »Demoiselles au bord de la Seine«, das im Petit Palais hängt, brauchte sich ein Tizian nicht zu schämen. Das sind starke Worte; aber sie sind bewußt gewählt. Was Courbets Kunstkultur von der Ingres' oder Delacroix' unterscheidet, ist, daß bei den großen Vorgängern der Wille und Weg zum Vollkommenen immer sichtbar bleibt, während das Schöne bei Courbet fast mühelos aus der Tiefe zu quellen scheint. Er ist einfacher als seine Genossen, trotz der vielen Traditionen. Nichts an ihm ist Gedanke oder Spiritualismus; er ist wie ein instinktiv handelnder mächtiger Resonator der Zeit.

Was er brauchte, als er sich nach Vorbildern umsah, um seiner bis zum Bersten üppigen Sinnlichkeit künstlerisch Ausdruck geben zu können, war vor allem Form für volle, ungehemmte Tonalität, war die Lehre, wie man mit weichem Pinsel Ton neben Ton setzen und den Erscheinungen Wirkungen ele-

mentarer Daseinskraft, vollblütiger Fleischlichkeit verleihen kann. Eine Fleischlichkeit im Sinne Rubens, die sich auch auf die Landschaft, auf jedes Ding im Raum erstreckt. Es galt ihm, einen mächtigen Malinstinkt mit Kunsterfahrungen zu füttern. Was er scheinbar nur für sich tat, das tat er für ein ganzes Jahrhundert: er stellte einen großen Rechenschaftsbericht der Kunst über die Natur auf. Und setzte dabei die Eigenart seiner ganzen Zeit mit Hilfe der alten Meister durch. Er machte die im kühnsten Naturalismus der Renaissance immer noch ein wenig divinisierte Natur animalisch. Oder, wer die Umkehrung würdiger findet: er suchte seine mächtigen animalen Instinkte mit Hilfe der Alten zu stilisieren, klassisch zu machen. Da die Vorbilder, die für ihn hauptsächlich in Frage kamen: Tizian, Giorgione, Zurbaran, Caravaggio und Rubens, Malgenies innerhalb einer die Natur plastisch denkenden Zeit gewesen waren, mußte auch er, um von ihnen profitieren zu können, sich den Sinn für sinnliche Plastik ebenso stark entwickeln, wie den für die flächenhafte Erscheinung. Er, der malerischeste aller Maler ist darum ein gewaltiger Zeichner und Modelleur geworden, in dessen tierisch edlen Frauenleibern sich eine neue Plastik schon ankündigt. Aber seine Plastik ist weich und voll wie die des Rubens; Ingres marmorne Härte wird bei ihm ganz Fleisch, Blut, Erotik und Üppigkeit. Er zeichnet mit dem vollen Pinsel, mit flüssigen Valeurs, modelliert mit einem Licht, das Farbe ist, mit Schatten, die des Tones, nicht der Logik wegen da sind, und erstrebt eine Körperlichkeit, die gobelinhaft bleibt, während sie den Raum quellend mit Raum durchdringt. Vor Courbets Bildern, vor seinen Frauen, die vor Gesundheit zu leiden scheinen und wie Gefäße der materiellen Urkraft sind, vor den grün dunkelnden Landschaften, aus deren Gebüschen und Felsen der Lebenssaft elementarisch zu tropfen scheint, zuckt man wie in zu starker Naturempfindung. Die Fülle des konzentrierten Gefühls bedrängt orgiastisch. Aber über diese kosmische Brunst ist beruhigend ästhetische Besonnenheit ge-

breitet, die das Ungeheure selbstverständlich, das Visionäre bleibend macht. Anmut und Leichtigkeit sind immer schön; am schönsten aber beim Starken. Courbets Grazie ergreift, weil man darin die heimliche Zärtlichkeit des Robusten spürt, die Liebe des Schamhaften. Welch ein Charme ist nicht über die pastose Wucht der Waldinterieurs mit den Rehen ausgegossen! Welch eine Frommheit im Naturgefühl, welche Demut in der Souveränität! Von dem Forte seiner Seele, von der erdgefesselten Wucht seines Naturgefühls kündet dann im Louvre die »Woge« und von dem ungeheueren Studium, das dem um Freiheit ringenden Können vorhergegangen ist, das eine ganze Wand einnehmende »Begräbnis von Ornans.« Das vollkommenste Bild Courbets in Paris bleibt aber das im Petit Palais hängende »Demoiselles au bord de la Seine.« Die reife Meisterschaft und altmeisterliche Gewalt dieses Bildes hat in unserer Zeit fast etwas Unwahrscheinliches. Was Delacroix' Genie nur fragmentarisch gelang, das hat ein von allen Zweifeln befreiter Geist in diesem Bild rein und groß in majestätisch fließende Linien und klangvoll nachwirkende Farben gekleidet. Ein großer Ursprünglicher hat diese Körper so mächtig und göttergleich auf die Erde hingelagert, daß man die monumentale Gewalt der Leiber wie ein unvergeßliches Symbol des in sich selbst zuckenden Lebens empfindet.

Wenn Courbets Art fränkisch-flämisch wirkt — sie hat ja bisher mehr auch auf die Deutschen: auf Leibl, Trübner, Thoma, Victor Müller, Scholderer und viele Andere Einfluß geübt, als auf die Franzosen — so tritt Einem in Manet dann wieder ein Vollblutpariser entgegen. Bis vor kurzem noch besaß das Louvre von diesem Vielgenannten, dessen Name allgemach ein Begriff zu werden droht, kein Bild. Jetzt ist eines seiner Hauptwerke, die »Olympia«, die so lange im Luxembourg in unerfreulichen Räumen und zweifelhafter Umgebung hing, ins Louvre überführt und in den großen Saal der Franzosen gehängt worden.

Und bald darauf ist auch das ebenso bedeutende »Déjeuner sur l'herbe« mit der Sammlung Moreau-Nelaton in das Louvre gekommen. So ist es dem Reisenden, dem die Privatsammlungen verschlossen bleiben, ermöglicht, nachzuprüfen, was ihm über Manet von vielen Schriftstellern schon gesagt worden ist. Der noch immer reichlich ausgesprochene Tadel wird ihm angesichts der Bilder unverständlich werden, und der höchste Enthusiasmus wird ihm nicht ungerechtfertigt erscheinen. Denn Manet tritt in der Tat vor Einen hin als ein Künstler, der in gewisser Weise das Streben eines ganzen Jahrhunderts krönt. Seine »Olympia« beherrscht in wahrhaft unwiderstehlicher Weise den großen Nationalsaal des Louvre. Nicht durch laute Leidenschaft und Effekthäufung, sondern durch eine jeden Einwand niederschlagende, gefällige Ruhe, durch eine zwingende, von höchstem Nuancenreichtum gesättigte Einfachheit. Alles Streben rings an den Wänden scheint in diesem Werk zusammenzufließen und darin Erfüllung zu finden.

Es ist unmöglich, vor dem nackt strahlenden Leib der schönen »Olympia« nicht an Ingres und David zu denken. Die Empirenote, ein ganz leises Biedermeier, ist nicht zu übersehen. Von der »Madame Récamier« Davids und der »Odaliske« Ingres führt eine gerade Linie zu dieser klassisch edlen und zugleich im Sinne des Stils Eugénie kapriziösen Nacktheit. Sodann entdeckt man Delacroix und Courbet, ohne gleich im einzelnen angeben zu können, wo. Ohne sie hätte dieser feine, kühle Akt, mit dem sich jungfräulich, schamlos-keusch und tierchenhaft fleischlich dehnenden Leib, mit der Frische eines eben gepflückten Apfels, nicht gemalt werden können. Gerade das Weibchenhafte dieses reinlich wie aus Silber gemeißelten Körpers ist ganz courbethaft. Courbet von Ingres durchdrungen. Und daneben sind, wie in einer Synthese, die Wahltraditionen der neueren französischen Kunst in diesem Wunderwerke zu entdecken. Ein ganz still und besonnen gewordener Rubens ist darin, der Velazquez seiner höchsten Meisterschaft, die flimmernde Zartheit

Phot. Ad. Braun & Co.

ED. MANET: OLYMPIA



Goyas, des Majamalers, Franz Halsens unbeirrbare Pinselkultur, Chardins Stillebenduftigkeit und Tizians großer, bezwingender Wurf der Raumempfindung. Spanien, Holland und Italien, Empire und Naturalismus, die Linie Ingres und die leuchtend freie Impressionskraft der Modernen. Und das alles wie ohne Kampf und Anstrengung. Es ist, als ob die Früchte einer ungeheuren Jahrhundertarbeit dem Glücklichen reif und golden in den Schoß fallen; als ob Manet aristokratisch genösse, was seine demokratisch ringenden Vorgänger erworben haben. Die kühl vornehme, wieder bis zu leise akademischer Zurückhaltung gehende Gelassenheit beruhigt, ohne zu erkälten. Man fühlt im Betrachten dieses Meisterwerkes, daß man besonnener und klarer in sich selbst wird; man sieht, greifbar förmlich, den Kanon der französischen Malerei lebendig sich abwandeln, und es ist Einem, als stände man selbst mitten im Strom dieses Müssens und zugleich darüber. Die »Olympia« hängt da wie ein Symbol der Stadt Paris. Sie macht denken an die lebensvolle Reserve des Volkes, an sein verbindliches Pathos, an die fein kontrollierte Haltung, an die Freiheit in der Liebenswürdigkeit und an die ästhetisch veredelte, aber heiß zitternde Sinnlichkeit. Manet steht da als ein Weltkünstler, aber auch als der typische Pariser, der schmeichelnd elegant und gefällig reinlich selbst als Revolutionär bleibt und mehr noch als einer seiner Genossen ein Zögling lebendiger Traditionen ist.

Heute ist es schlechterdings unbegreiflich, wie die »Olympia« Stürme der Entrüstung erregen konnte, daß das »Frühstück im Grase« vor den Stöcken und Schirmen der wütenden Menge beschützt werden mußte. Wir sehen bereits eine klassisch gewordene Kunst, nichts anderes. Dahinter steht ein ernst heiterer Mensch voll blühender Schönheitsfreude. Aus seinen Bildern duftet es nicht nach Revolution, sondern nach den Frucht- und Blumengehängen des Friedens. Frühling ist in allen seinen Bildern, der helle Lenz, der draußen auf dem mailich zart grünenden Land liegt. Im »Déjeuner sur l'herbe« ist

die Kunst so keusch und edel wie die Giorgiones; aber daneben ist noch eine Atmosphäre kühler, morgenfrischer Modernität darin, die tausend Reize einer neuen, wirklichkeitsvollen Romantik hervorzaubert. Man vermag diese groß feierliche Idylle nicht anzusehen, ohne tief in den frommen Harmonien mit allem Denken und Fühlen unterzusinken. Aus diesem Bild wie aus dem andern in der »Salle française« blicken die Frauen, die ihre Nacktheit wie eine Gloriole tragen, den Betrachter so rätselvoll ruhig, so gelassen heiter und forschend vielsagend an, daß man einmal mehr vor der ewigen Sphinx steht, in der Verwirrung des Nichtwissens alle Ahnungen doch fühlend.

Vom ganzen Manet geben diese beiden Meisterwerke der Frühzeit nicht Kunde. Die spätere Periode wird durch das schöne Werk »Le balcon« im Luxembourg nur angedeutet. Zudem hängt das Bild in der Sammlung Caillebotte sehr ungünstig. Es deutet aber doch die Kunstrichtung an, die mit dem Wort Impressionismus bezeichnet worden ist und als deren erster Vertreter Manet gilt. Die »Olympia« und das »Frühstück« verhalten sich zu den späteren Bildern des Künstlers etwa, wie sich Richard Wagners »Tannhäuser«, »Lohengrin« oder selbst die »Meistersinger« zu »Tristan und Isolde« verhalten. Wie Wagner, um zur Abstraktion der Tristanmusik zu gelangen, wichtige Stilelemente opfern mußte, und wie er eine neue Blüte, aber auch eine Auflösung vorbereitete, indem er konsequent die Entwickelungsidee verfolgte, so hat auch Manet, indem er sich einerseits steigerte, andererseits Das aufgegeben, was in der »Olympia« so geschlossen monumental wirkt. Mit der »Olympia«, mit dem »Déjeuner« schließt eine Epoche der französischen, ja der europäischen Kunst. Der Baum, dessen Wurzeln so lange aus aller Umgebung, aus Nord, Ost und Süd sich Nahrung gezogen haben, ist zu voller Höhe erwachsen und läßt auf die Nachbargebiete ringsumher seine reifen Früchte niederregnen.

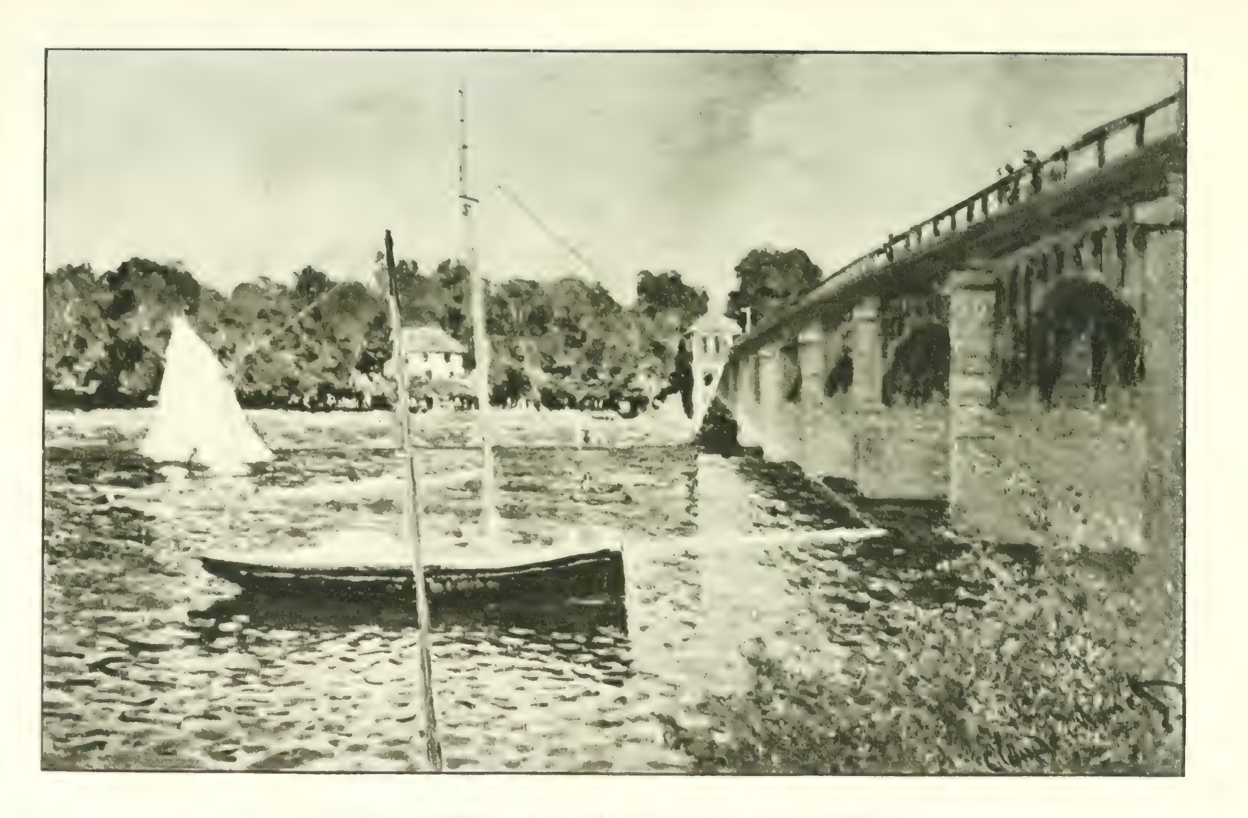
Diese Früchte sind auf guten Boden gefallen. Leibl und seine Schule ist den Franzosen Vieles schuldig geworden, Feuer-

bach hat es ausgesprochen, was er von den Franzosen hat, Zuloaga ist ein Schüler derselben Nation, die seinen Ahnen so Vieles verdankt, Mauve, die Maris und Israels kommen von den Fontainebleauern, von Daumier und Millet, Whistler ist ein Schüler Courbets, Segantini in Vielem ein Nachkomme Millets; und Liebermann und sein weiter Kreis haben sich in Frankreich Handwerkslehre, Selbstbefreiung und Selbständigkeit geholt.

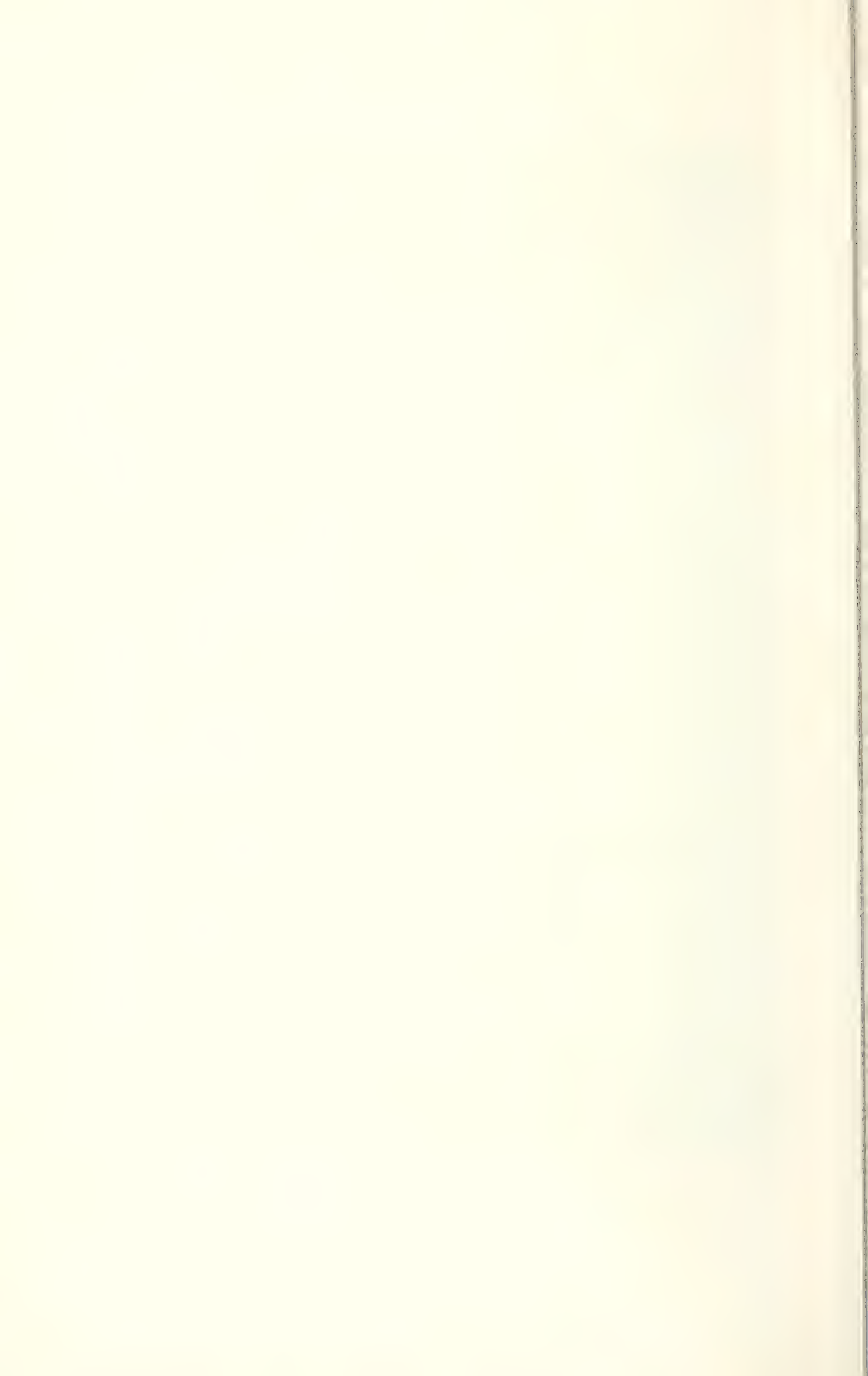
Die Schule, die Manets zweite Periode einleitet und die gemeinhin als die der Impressionisten bezeichnet wird, ist in den öffentlichen Sammlungen von Paris kaum vertreten. Man findet nur einige Werke dieser Schule in der im Luxembourg befindlichen Sammlung Caillebotte, und in der neuerdings im Musée des Arts décoratifs untergebrachten Kollektion Moreau-Nélaton. Eigentlich offiziell sind aber so bedeutende Künstler wie Monet, Sisley, Pissarro, Renoir und Degas, wie van Gogh, Gaugin und Cézanne in der Hauptstadt ihres Landes, dem sie so viel geschenkt haben, nicht vertreten. Mit dieser Unterlassung haben die staatlichen und städtischen Verwaltungen eine kaum begreifliche Unterlassungssünde begangen. Daß die Malerei der letzten Jahrzehnte nicht ins Louvremuseum gelassen wird, kann mit einem Prinzip begründet werden. Es wirkt sogar charaktervoll, daß die Darstellung der Entwickelungsidee in diesem Weltmuseum mit Manets herrlicher »Olympia«, als mit einer der höchsten Leistungen des neunzehnten Jahrhunderts abschließt. Der rechte Ort für die neuere Kunst wäre das Luxembourg-Museum, das etwa unserer Berliner Nationalgalerie entspricht. Dieses Institut wird aber schlecht und reaktionär verwaltet. Es ist in seiner jetzigen Gestalt der französischen Hauptstadt durchaus unwürdig, denn den Besucher verläßt nie das Gefühl, unter zufällig angehäuften Kunstwerken zu weilen. Diese Interessenlosigkeit Künstlern gegenüber, die zum Teil schon tot sind und deren Kunst bereits klassische Bedeutung gewinnt, beweist, daß

die wahrhaftigsten und stärksten Kunstkräfte unserer Zeit selbst in einem von lebendiger Kunstkultur erfüllten Lande, wie Frankreich es ist, ihr Dasein im Verborgenen fristen, ihre Entwickelung unter der Oberfläche vollziehen müssen. Frankreich erweist sich auf diesem Punkte nicht nur als ein konservatives Land im feineren aristokratischen Sinne, sondern auch als konservativ im Sinne trüber Spießbürgerlichkeit und bequemer Denkträgheit. Der Deutsche, dem so reiche ästhetische Erlebnisse in Paris zuteil werden, wird über solche Gleichgültigkeit um so mehr erstaunen, wenn er an die deutsche Nationalgalerie in Berlin denkt. Hugo von Tschudi hat dort nicht nur für die deutsche Kunst des neunzehnten Jahrhunderts getan, was der Direktor des Luxembourg für die französische zu tun verpflichtet gewesen wäre, sondern er hat in den oberen Sälen auch eine bewunderungswürdige Kollektion französischer Bilder zusammengebracht; Bilder eben jener Meister, deren Gegenwart man im Luxembourg vermißt. Und da bei uns noch sehr oft Ausstellungen guter französischer Bilder hinzukommen, wird das Seltsame Ereignis, daß man sich in Berlin ebensogut fast über die Künstler nach und neben Manet belehren kann, wie in Paris.

In der französischen Hauptstadt kann man diese wichtige Periode der französischen Malerei nur studieren, wenn man in die Privatgalerien der Kunsthändler, in die Salons der Sammler gelangt. Das ist aber immer nur Privilegierten möglich oder Reisenden, die länger in Paris bleiben und die Gelegenheiten wahrnehmen können, wie sie sich darbieten. Um so schmerzlicher berühren diese Zustände, die an Gewissenlosigkeit streifen, als die Kenntnis gerade der Werke aus dieser Periode der französischen Malerei für den Modernen wichtig ist. Denn das ganze Jahrhundert drängt und zielt auf diese Kunst der Monet und Degas, der Renoir und Cézanne gewaltsam hin, als auf eine Erfüllung starker Natur- und Forminstinkte; und wenn es auch möglich ist, daß diese Ent-



CLAUDE MONET: DIE BRÜCKE VON ARGENTEUIL



wickelungsetappe Derer nach Manet ein vorläufiges Ende ist, so ist es doch ebenso sicher, daß dieser Abschluß in irgend einer Zukunft und in irgend einem Lande zu einem neuen Anfang werden wird. Denn in der süßen Reife dieser Landschaftskunst, in der zitternden Sehnsucht der modernen Monumentaltriebe sind unendliche Keime neuer, ungeahnter Entwicklungen enthalten. Mit Manet beginnt eine Periode, wo die französische Malerei nach allen Seiten Anregung auszuteilen beginnt. Sie gibt nicht nur den Künstlern anderer Länder, sondern ebenso reich dem Laien, der mit hellem Auge die Erscheinungen rings im Leben anschauend zu verstehen sucht. Sie ist im besten Sinne eine Zeitkunst, eine Weltanschauungskunst. In ihr spiegelt sich nicht nur der moderne Franzose, sondern der moderne Mensch überhaupt. Wenn die Maler dieser Impressionistenschule die Seinekais oder die Boulevards malten, so gaben sie, indem sie eine edle Heimatskunst trieben, allgemein menschliche Gefühlswerte im national determinierten Stoff. Es gelang ihnen restlos, die anspruchloseste Alltagsnatur in ihrem ewig festlichen kosmischen Schöpfungsduft wiederzugeben. Eine unendlich überzeugende Intimität und Herzlichkeit ist in dieser kleinformatigen Landschafts- und Stillebenkunst; und doch basiert diese Herzlichkeit auf Grundpfeilern der allgemeinen modernen Natur- und Weltanschauung. In ihr ist das primitivitätslüsterne, nach Urweltlichkeit und Ursprünglichkeit sich sehnende Empfinden des Lebenden, sein philosophisches Erschrecken vor den Erscheinungen und seine Lust, die Dinge ringsumher als etwas Gespenstisches, als etwas Wirklich-Unwirkliches zu betrachten, künstlerisch und in der ästhetischen Formwerdung schmückend geworden. In dieser Malerei kommt zum Ausdruck, was das lebendig Anschauende an Psychologie in die Natur hineinträgt und was ihm als Schönheit daraus antwortet. Formal vollendet die impressionistische Malerei, wenn auch in bürgerlich sich beschränkender Weise, was die Venezianer und Spanier be-

gonnen, die Niederländer fortgesetzt haben, und wofür ein ganzes Jahrhundert französischer Malerei sich ununterbrochen bemüht hat.

Die Kunst nach Manet teilt sich in zwei Strömungen. Die eine wird durch Namen wie Renoir, Monet, Sisley, Cézanne, Degas, Pissarro u. s. w. bezeichnet; die andere durch Kräfte wie Puvis de Chavannes, Denis, Gaugin oder van Gogh. Wer von allen diesen Malern nicht schon etwas weiß, wird die Zusammenhänge in Paris bei kurzem Aufenthalt nicht erkennen können, weil nirgends eben das Anschauungsmaterial wohlorganisiert beisammen ist, und wohl auch nicht mehr zusammenkommen kann. Noch vor fünfzehn Jahren wäre eine unbeschreiblich großartige, wahrhaft moderne französische Nationalgalerie mit wenigen hunderttausend Mark möglich gewesen; heute, wo die Kunsthändler fast alles Wichtige angekauft, einen Ring gebildet und die Preise ungeheuer getrieben haben, wo die wichtigsten Werke in ihren oder in den Händen reicher Privatsammler sind, bedürfte es vieler Millionen.

Das Unnatürliche des Zustandes kommt nirgends drastischer zur Anschauung, als wenn es Einem gelingt, berühmte Privatsammlungen zu sehen. An einem bestimmten Wochentage ist es Bevorzugten gestattet, die Privatwohnung des Chefs der bekannten Kunsthandlung Durand-Ruel in der Rue de Rome zu besuchen. Ein solcher Besuch wird dann zu einem der wunderlichsten Erlebnisse in Paris. Man betritt eine repräsentative Bürgerwohnung von acht oder neun mittelgroßen Räumen, worin alle Wände von oben bis unten mit den seltensten und kostbarsten Bildern der Impressionistenschule förmlich tapeziert sind. Man sieht so viele, zum Teil mittelmäßige, zum Teil aber über alle Begriffe schöne Renoirs beisammen, daß es Einen schwindelt; man steht vor einer Wand, worauf zwölf Sisleys hängen, einer immer bewunderungswürdiger als der andere, und man sieht sich im Speisezimmer umgeben von Dutzenden von Stilleben Cézannes, Monets, Manets und anderer Meister

solcher Qualität. Bilder, wovon als von mystischen Werken heute bei uns gesprochen wird, tauchen plötzlich vor dem Überraschten auf. Aufschlüsse werden Einem in dieser bürgerlichen Wohnung, wie sie sonst nur das Museum gibt; es wird eine ganze Zeit in ihrem geheimsten, aber auch stärksten Wollen lebendig. Aber nicht nur die Wände dieser seltsamen Wohnung sind mit Bildern bedeckt. Auch die Türfüllungen sind dem Besitzer von den dankbaren Künstlern mit Stilleben bemalt worden. Auf jeder Tür befinden sich noch vier bis acht Bilder, ebenso herrlich oft wie die gerahmten. Die Fülle ist geradezu unästhetisch und wirkt schließlich beinahe lächerlich. Aber sie ist auch tragisch, wenn man bedenkt, daß dies Alles für das Volk vielleicht verloren ist, daß sich auf Türen Werte befinden, die in die Hunderttausende gehen, daß in diesen Räumen einer bürgerlichen Wohnung, in einer Mietsetage Millionen an Kunstwerten wie tot lagern und daß ein Feuerschaden nicht nur Unsummen vernichten würde, sondern auch Werte, die der Menschheit schlechterdings unersetzlich sind. Man verläßt die Wohnung sehr dankbar gegen den Inhaber, der Einem so hohen Genuß verschafft hat, aber auch mit dem Gefühl der Beschämung und Angst. Denn wenn solche idealen Werte nicht der Allgemeinheit gehören, was soll ihr dann noch zu eigen sein?

Wo man hauptsächlich Werke von van Gogh, Gaugin, Maurice Denis, Cézanne, Lautrec oder den Neoimpressionisten findet, weiß ich nicht. Wahrscheinlich bei anderen Kunsthändlern und in anderen ebenso merkwürdigen Privatsammlungen. Zuweilen mag man einem oder dem anderen wichtigen Werk auch in den großen Jahresausstellungen der Künstlervereinigungen, in den »Salons« begegnen. Der Herbstsalon gehört, wie es heißt, Denen, die man bei uns die Sezessionisten nennt; dort allein wird die eigentlich lebendige Kunst öffentlich noch gepflegt. Ich sah nur die große Frühjahrsausstellung im Grand Palais des Beaux-Arts, geriet dort in einen Ozean offiziell akademischer und berufsmäßiger Marktkunst und sah mich zu der Kon-

statierung gezwungen, daß diese Art von Malerei in Paris kaum besser ist als in Deutschland. Das allgemeine Niveau ist um einige Grade höher; aber dafür sind auch die Entartungserscheinungen drastischer, die Fülle ist erdrückender, der Lärm schriller und der Ungeschmack reklamvoll aufdringlicher. Die letzten Berliner Ausstellungen am Lehrter Bahnhof sahen jedenfalls als Ganzes entschieden vornehmer aus, als das schreckliche Bildergewirr in der fürchterlichen Eisenhalle des Grand Palais. Vom Geiste jener stolzen nationalen Kunst, deren Entwickelung uns im Louvre in so großen Zügen vor Augen geführt wird, war in dieser Jahresausstellung nichts zu spüren. Kaum daß ein paar Namen vertraut ins Ohr klangen. Maurice Denis war da, der Schüler Puvis de Chavannes, der in gerader Linie von Poussin und Chassériau herkommt und mit seiner romantischen Neuklassik die Traditionen seiner Vorbilder modern zu legitimieren sucht. Und ein paar Riesendekorationen von Besnard sah man, der einst berühmt war und als ein Bringer neuer Heilsbotschaft in der Monumentalmalerei begrüßt wurde, wegen dessen Wandbilder in der École de Pharmacie und in der Sorbonne man einen kostbaren Vormittag verliert und dessen Geschicklichkeiten aus zweiter und dritter Hand doch nicht des Anschauens wert sind in einer Stadt, worin es so viel große Kunst gibt.

Ähnlich ergeht es Einem mit anderen Künstlern, deren Qualitäten in Deutschland viel gerühmt werden. Blanche, Latouche, Cottet u. s. w. sind gewiß tüchtige und solide Künstler; aber ihr Werk hat nichts mit jenem lebendigen Kunstwollen zu tun, das von Poussin bis Courbet, von Chardin bis Manet sich so gewaltig in seiner historischen Naturkraft offenbart. Auch Moreau, der verspätete Nazarener, den der Unverstand der die Malerei literarisch Anschauenden sogar neben Rembrandt genannt hat und dem ein eigenes Familienmuseum in der Rue de la Rochefoucauld eingerichtet worden ist, kann mehr als Achtung und Kuriositätsinteresse nicht beanspruchen.



CAMILLE PISSARRO: BOULEVARD DES ITALIENS



Als ein wahrhafter Enkel der alten großen Kunst, als ein würdiger Nachkomme Chassériaus, Ingres und Poussins steht unter den Monumentalmalern der dritten Republik Puvis de Chavannes da. Eine leise Enttäuschung bedeutet freilich auch er. Über die Wunder seiner Freskowirkungen ist so viel in Deutschland verbreitet worden, daß man mit hochgespannten Erwartungen das Panthéon und das Amphitheater der Sorbonne betritt. Was man dann findet, ist edelste Schulkunst, eine reine und formstrenge Wandmalerei, die in jeder Linie voll Maß und Wohlklang und in jeder Form kultiviert ist, von der aber das Wehen eines großen Gefühls und neuer musikalischer Wohlklang nicht ausgehen. In Chassériaus muraler Kunst ist zwar viel Raffael; aber es ist darin, wie das Antikische in Goethe ist: als neues Leben. In Puvis de Chavannes ist das Griechische mehr in der Art, wie es in Hildebrands oder Schinkels Kunst ist: als Prinzip. Die geringe Wirkung der Panthéonfresken mag man zum Teil dem unglücklich kahlen Innenraum zuschreiben; aber auch im Amphitheater der Sorbonne vermag die zartgetönte, gobelinartige Kartonkunst Puvis nicht zu erwärmen. Es ist ein Werk höchsten und feinsten Kunstverstandes, nicht eines nach Selbstbefreiung drängenden Gefühls. Man betrachtet es mit einer Achtung, die an Ehrfurcht vor diesem großen Formbeherrscher in einer so ungriechischen Zeit grenzt; aber es bleibt ein schönes Schauspiel, das nicht Leben werden kann.

Es ist seltsam genug, daß Einem hier, am vorläufigen Ende der französischen Kunstentwickelung noch einmal sehr drastisch die französische Lust am Akademischen, kühl Repräsentativen und vornehm Zurückhaltenden vor Augen geführt wird. Puvis' Stil kann gewiß nicht als besonders charakteristisch französisch gelten; aber in einer systemvollen Übertreibung ist doch jene Reserve darin, die man auch vor den Meisterwerken Poussins empfindet, vor der Grazie Watteaus und der Natürlichkeit Chardins, vor der Strenge Ingres, der leidenschaftlichen Romantik

Delacroix, sogar ein wenig vor der sinnlichen Fülle Courbets und deutlich auch vor der kühnen Schönheit der »Olympia«, die den Saal der nationalen Kunst im Louvre mit ihrer königlich heiteren Nacktheit beherrscht.

Man hat die Pariser Kunstsammlungen nicht eigentlich verlassen, wenn man wieder auf dem Pflaster steht. Denn nun beginnen die Kunstwerke lebendig zu werden; man sieht sich gezwungen, überall mit den Augen der Künstler die Natur zu sehen. Sitzt man vor einem der Boulevardcafés zurzeit der belebten Nachmittagsstunde, so wandelt Leonardos Mona Lisa, dieses Frauengeheimnis mit dem verführerisch perversen Liebreiz in Gestalten zierlich geputzter Kokotten vorüber. Aus geschminkten Gesichtern blickt Einen das Rätsel lebendig an, das die Besucher des Louvre so eifrig zu lösen bemüht sind. Man tritt aus der Helle der Straße in eine der vielen alten Kirchen, blickt geradeaus in dämmernde Gewölbe, auf mystisch bunte Kirchenfenster, ragende Altäre und kniende Gestalten, und es steht ein Bild da, das Jan van Eyck gemalt haben könnte. Ein Priester geht, mit schiefem Blick uns messend, im farbigen Kirchenrock vorüber, und gleich erstehen Einem Zurbaran, Greco und ihre Genossen. Die Pariserinnen, die Ingres zeichnete und malte, begegnen uns auf den Boulevards, und Delacroix' Göttin der Revolution geht, zierlich verkleidet mit modischer Gewandung, vorüber. Wo immer sich das Straßenbild öffnet, da zeigen sich dem trunken im Räumlichen, im Atmosphärischen schweifenden Blick Landschaftsbilder, wie Monet sie sah oder wie Sisley sie malte. Das Getriebe der Boulevards bringt Einem gleich die Namen Pissarro und Lépine auf die Lippen, die grüne Landschaft vor den Toren sieht man unwillkürlich mit den Augen Corots oder Cézannes. Renoirs »Paar in der Loge« ist im Zuschauerraum jedes Theaters zu finden, und Degas Tänzerinnen bevölkern die Bühnen. Was Lautrecs Griffel so kunstvoll niederschrieb, das lärmt in den Variétés und Ball-



CLAUDE MONET: UNTER DER KOLONNADE DES LOUVRE



lokalen; an Manets zärtliche Delikatesse, die farbige Wirklichkeit zu sehen, gemahnt der Blick auf das Gewühl des Bois du Boulogne oder auf nackte Schultern, Schals, Hüte und schillernde Stoffe in den Restaurants; und Renoirs süße Farbigkeit schwebt um Einen wie ein feiner Kunstduft beim Gang über den Blumenmarkt an der Madeleine.

Kunst und Leben stehen überall in Wechselbeziehung. Als unerschöpflich aufnahmefähig erweist sich die Kunst, weil sie so traditionsselig und doch freigeboren ist, weil alles, was sie nimmt, ihr zu etwas Symbolischem wird und eben darum von irgend einer Seite Bezug zum Allgemeinen behält. Diese Kunst spricht nie das Wort Heimat aus; aber gerade sie, die international gültige, macht den Deutschen, der so oft das Wort Heimatkunst im Munde führt, lüstern nach einer Bürgerkunst, die ihm ebenso eigentümlich zugehört.

Ich habe mich in Erinnerungen hineingeschrieben, und es wird den Gedanken nun schwer, das stolze Louvremuseum zu verlassen. Fast so schwer, wie es damals war, als wir die Säle, die so bedeutenden Reichtum bergen, zum letztenmal durchschritten. Es war eine stille Rührung in der Abschiedsstimmung. Jeden Tag hatten wir einen Blick wenigstens in die Säle geworfen, und immer waren die Kunstwerke uns in einer neuen Weise interessant geworden. Das Herz wurde rechtschaffen schwer, im vorweggenommenen Heimweh. Es fühlte, daß dieses Museum etwas wie eine Heimstätte der Menschheit ist, daß man nirgend edleren und anregenderen Umgang findet, als inmitten der großen Toten, die lebendig dort zu Einem sprechen. Und um so schwerer wurde der Abschied, als so viele Fragen ungelöst, so viele Schönheiten kaum oder gar nicht betrachtet zurückbleiben mußten.

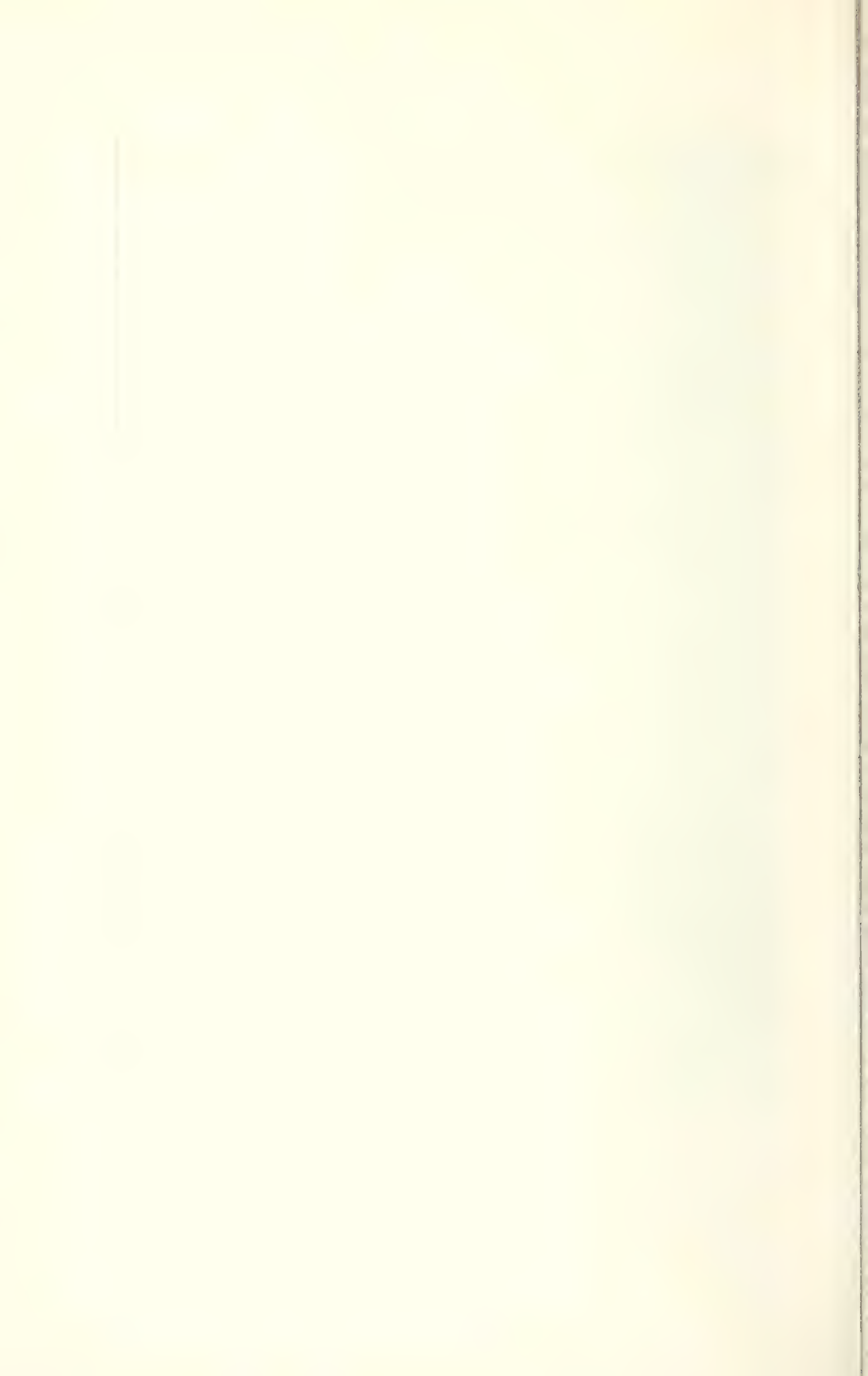
Mit zögernden Schritten den Escalier Daru hinab und von unten einen Blick noch zurück, hinauf zur Höhe des Podestes, von wo die Nike von Samothrake in unsagbar edler Erhaben-

heit herabgrüßt. In ihrer geflügelten Herrlichkeit schwebt sie da, wie die Göttin der Kunst in Person, wie die Hüterin dieses Heiligtums, in das man mit weltlicher Zerstreutheit eintreten mag, das jeder Fühlende aber frommeren Sinnes und reineren Herzens verläßt. Sie ist dort oben an ihrem Platz, die heiter große Siegesgöttin in ihrer von Jahrtausenden umwitterten Marmorherrlichkeit. Zu ihr hat vielleicht ein ganzes edles Volk einst um Sieg gebetet. Und heute nun will sich auch dem Nachgeborenen wieder etwas wie ein stummes Dankgebet auf die Lippen drängen: Heilige Kunst, Hüterin menschlicher Würde! Gipfel alles Lebens, Blume und Frucht aller Kraft! Nichts Menschliches ist Dir fremd, aber alles Menschliche rückst Du dem Göttlichen zu. Wollüstige Gebärerin mit den Madonnenzügen, Vesta und Aphrodite, Jungfrau und Mutter zugleich. Ewig bist Du und stirbst tausend Tode, um zu tausendfachem Leben wieder geboren zu werden. Die Du leise Dich regtest schon in des ersten Menschen Brust und die gegenwärtig noch sein wird am Totenlager des letzten. Heilige Kunst, allgegenwärtige und allwissende: selbst für dieses stammelnde Gebet gebührt der Dank nur Dir; denn in jedem höheren Gedanken, in jedem besseren Gefühl, unterhältst Du Dich nur mit Dir selbst!



Phot. Ad. Braun & Co.

DIE NIKE VON SAMOTHRAKE



VON DER ART DES VOLKES

NICHTS ist schwankender und vielgestaltiger als jenes Produkt vieler unberechenbarer Einflüsse, das man Volkscharakter nennt. Man müßte ein halbes Leben in Frankreich und speziell in Paris zugebracht haben, um die Art des Parisers mit einigem Recht definieren zu dürfen. Und selbst dann wäre die »Richtigkeit« noch nicht verbürgt. Wer sich mit den Problemen des Volkscharakters beschäftigt, dem ist, als solle er mit der Hand Wasser greifen. Und fremder Volksart gegenüber kommt noch die Schwierigkeit hinzu, die besonderen nationalen Züge von den allgemein menschlichen trennen zu müssen, da beides bis zur Untrennbarkeit verwachsen ist. Doch findet sich der flüchtig Vorübergehende noch in einer relativ günstigen Lage, weil er alles aus der Distanz betrachtet. Er hat wenigstens das Ganze vor sich, wenn auch nur in vagen Umrissen. Er gleicht Einem, der das Gebirge von fern erblickt und die charakteristischen Konturen wahrnimmt, die dem Näherkommenden verschwinden, weil dieser in der beglückenden Fülle der Wald- und Felsenlandschaften den Überblick so lange verliert, bis er die höchsten Gipfel erklommen hat und von dort rechte Umschau halten kann.

Was hier über die Pariser notiert wird, beruht auf solchen vagen Eindrücken aus der Ferne. Es ist wie von der Stube aus gesehen, wie durch trennende Glasscheiben.

Vor allem wirken auf den Deutschen in Paris die heitere, gewandte Liebenswürdigkeit und die guten Umgangsformen der Bevölkerung, weil er aus einem Lande kommt, wo diese Eigenschaften nicht recht gedeihen wollen. Er ist darum auch leicht geneigt, diese den Verkehr so freundlich erleichternden Eigenschaften zu überschätzen und Eigenschaften dahinter zu suchen, die nicht da sind. Das vertrauenerweckende, naive Entgegenkommen des Parisers erscheint leicht als Ausfluß natür-

licher Innigkeit und anlehnungsfreudiger Herzensfröhlichkeit. Das ist ein Irrtum, dem der Deutsche um so leichter verfällt, weil gerade er in demselben Maße nach äußeren Zeichen der Liebenswürdigkeit hungert, wie er selbst es nicht versteht, sie zur Schau zu tragen. In Wahrheit ist die freundlich höfliche Art des Parisers eine Form, die zu nichts verpflichtet. Sie läßt sich dem guten Ton in unserer Gesellschaft vergleichen, nur daß sie heiterer und natürlicher ist. Sie konnte entstehen und kultiviert werden, weil der Pariser ein konservatives Wesen ist. Das heißt: weil es ihm wichtiger ist, das Erreichte festzuhalten und zu genießen, als ein Neues zu erwerben. Der Strebende und Wachsende, der Wollende und Handelnde ist nie liebenswürdig, kann es nicht sein, weil er zu sehr von sich selbst okkupiert, sich selber gegenüber unfrei ist und weil er darum nicht graziös objektiv, das ist eben: liebenswürdig sein kann.

Die Entfaltung der Eigenschaften, die wir liebenswürdig nennen, ist nur auf einer Entwickelungsstufe möglich, nämlich auf der, wo die ästhetische Genußkraft herrscht. Denn das Liebenswürdige ist eine durchaus ästhetische Form. Das Volk, das als Ganzes auf dieser Stufe der Entwickelung steht, wird in seinen äußeren Formen immer gefällig und schön erscheinen im Vergleich mit einem Volke, das mit drohendem Erobererblick aus dem Dunkel des Instinktlebens heraufsteigt oder mit religiöser Prinzipientreue Gesetze selbstgeschaffener Ethik befolgt und propagiert. Die Franzosen befinden sich seit langem schon in diesem Zustand ästhetischer Reife, wogegen die Deutschen noch nicht eigentlich über die Entwickelungsstufe des sittlichen Wollens hinaus gelangt sind. Die französische Geschichte hat seit Jahrhunderten, selbst nicht gehindert durch die Revolutionen, stetig denselben Entwickelungsweg verfolgt; die deutsche ist dagegen mehr sprunghaft in Episoden fortgeschritten, und wir sind oft in schon verlassene Entwickelungen durch äußere Umstände wieder zurückgeworfen worden. Der Franzose befindet sich seit langem in einem Zustand ästhetischer Reife, wo der fünfund-

dreißigjährige Reichsdeutsche sich wieder am Anfange vieler neuer Kulturaufgaben sieht, die in Frankreich in aller Ruhe längst erledigt werden konnten. Die deutsche Nation hat eben jetzt neu heraufsteigende Volkselemente zu assimilieren und die äußere politische Einigung zu einer inneren kulturellen zu machen. Das ist aber keine ästhetische Aufgabe, sondern eine ethische. Die Qual dieser Anstrengung ist es, was den Deutschen unliebenswürdig macht und ihn in einen Kontrast zum Franzosen stellt, der für ihn zuerst unvorteilhaft ausfällt.

Zur Überschätzung der französischen Liebenswürdigkeit liegt freilich kein Grund vor. Denn sie kommt dem Pariser nicht eben wohlfeil zu stehen. Er verzichtet ihretwegen auf Vieles, was uns unentbehrlich ist. Wenn die Redensart ihn des Mangels an »Gemüt« anklagt, so ist das ganz gewiß eine Ausdrucksweise, die zu törichten Mißverständnissen Anlaß gibt. Aber es mag doch eine Wahrheit darin liegen, die den Pariser selbst am meisten drückt. Indem er nämlich aus Gründen des Selbstgefühls darauf bedacht ist, mittels einer liebenswürdigen Korrektheit und unangreifbaren Höflichkeit Distanz zu allen Menschen, selbst zu den nächsten, herzustellen, indem er sich aristokratisch separiert, kann es nicht fehlen, daß diese Distanzlust ihm manche der unmittelbaren menschlichen Beziehungen löst, daß die schöne Form ihm allgemach zur Maske wird, hinter der seine Seele vereinsamt und in dieser Einsamkeit den Leidenschaften des Egoismus dann zum Opfer fällt. So vorteilhaft die verbindliche Form, die scheinbar enge Berührung sucht, um unmerklich Schranken der Konvention zu errichten, im Umgang ist, so erweist sich die deutsche Formlosigkeit, die die Menschen entweder sich stachelig gegeneinander abschließen oder sie sich gefühlvoll um den Hals fallen läßt, auf einem gewissen Punkte als stärker. Essig konserviert besser als Zucker. Dostojewskij sagt einmal: »Die Befürchtung für die Ästhetik ist das vornehmste Zeichen der Schwäche.« Schwäche ist nun auch in dieser ästhetisch anmutenden Pariser Lebensform. Es ist nicht Mangel

an Temperament darin, im Gegenteil; aber es ist Mangel an Willenskraft darin. Hinter diesem Schirm wohnt oft die Kälte, die Leichtigkeit des Benehmens verdeckt eine gewisse Gleichgültigkeit. Das Gesetz des Lebensdualismus, wonach eine Kraft stets mit einer Schwäche erkauft werden muß, tritt wieder einmal in Kraft.

Es sei mit allem Nachdruck hier angemerkt, daß Konstatierungen dieser Art, mögen sie sich nun gegen Franzosen oder Deutsche richten, niemals als »Tadel« gemeint sein können. Ganzen Völkern Zensuren zu erteilen, ist immer im höchsten Maße lächerlich. Man sagt ja auch nicht, die Akazie wäre schlechter als die Eiche, oder Granit wäre moralischer als Sandstein. Worauf es ankommt, ist nur der Versuch, die Kraftsummen, die in diesem Falle die deutsche und die französische Nation heißen, als organische Einheiten zu vergleichen und aus solchen Erkenntnissen neues Lebensgefühl zu gewinnen. Daß jede Kraft im Leben von einer Gegenkraft balanciert wird, das ist es, was auch dieser Fall lehrt.

Wo der Deutsche ohne umfassendes Weltgefühl nicht reif und glücklich wird und wo er darum leicht grenzenlos und proteusartig erscheint, da versteht es der Franzose sich zu konzentrieren und in Einem Alles zu haben. Er, der ganz einseitige Nationalist, ist im Weltverkehr der gesuchte Gesellschafter, während der weltbürgerliche Deutsche sehr oft unbequem fällt. Jener wird willkommen geheißen und zum Lehrer der guten Form ernannt; dieser wird mit Mißtrauen betrachtet, weil niemand berechnen kann, wie er denken und handeln wird. Der Deutsche ist in Wahrheit der Faust, der eine Sache fahren läßt, wenn er sie hat, der Idealist, der gleich als ein kalter Materialist erscheint, wenn er seine Kraft einmal auf reale Wirklichkeiten einstellt. Der Franzose ist der geborene Realist, ohne es zu scheinen; der Deutsche scheint es, ohne es zu sein. Dieser mutet konservativ an und ist im Geiste doch durchaus liberal; Jener erweckt den Eindruck der Liberalität und ist im Grunde der geborene Konservative.



CLAUDE MONET: DIE AUSLADER



Die politische Erziehung zu allen demokratischen Tugenden kommt hinzu, um dem Pariser Selbstgefühl zu geben. Die Freiheit und Gleichheit sind ihm bis zu gewissen Graden zur Tatsache geworden, weil Jeder das Recht des Anderen in dem Maße achtet, wie er das eigene Recht berücksichtigt wissen will. Der Pariser ist höflich, weil er als ein demokratisches Recht Höflichkeit von Jedermann fordert. Seine Stellung als Staatsbürger ist gesichert; er braucht sie nicht auf Schritt und Tritt zu verteidigen. In ihm ist sehr stark das Gefühl der nationalen Würde ausgeprägt; jeder Einzelne repräsentiert in seinen Umgangsformen gewissermaßen die ganze Nation. Und der ärmste Pariser sogar achtet in sich selbst die Idee seiner Nation.

Die allgemeine Abneigung gegen Grübelei, Zweifel und Grenzenlosigkeit und die Vorliebe für die ruhige Sicherheit liebenswürdiger Formen führt dahin, daß das Gefühlsleben beim Pariser in lauter einzelnen Empfindungen vor sich geht. Wo der Deutsche die Erlebnisse gleich zu subsumieren und zu verknüpfen strebt, da gibt der Pariser sich ihnen mit naiver Eindrucksfreude hin. Das läßt ihn so temperamentvoll erscheinen. Und die Temperamentfülle ist dann die Ursache jenes so ästhetisch wirkenden lebendigen Pathos, das den Deutschen in Paris auf Schritt und Tritt zu einem verwunderten Lächeln nötigt.

Pathos hat auch der Deutsche. Aber er ist pathetisch gegen sich selbst und nüchtern gegen Andere. Das höchste Lob ist es ihm, wenn von ihm gesagt wird, er sei ohne Pose. Dafür aber denkt er im stillen vor sich selbst mit feierlichem Accent. Der Pariser dagegen ist im Verkehr mit sich selbst viel mehr kühler Rationalist. Sein Pathos ist äußerlich, es fließt aus der Impression, aus der schnell erregten und schnell auch wieder beruhigten Sensibilität. Der Deutsche hat das Pathos des Denkens, der Franzose das der sinnlichen Empfindung. Während Jener den Eindruck ins Innere hinabgleiten läßt, gibt Dieser ihn gleich wieder als Geste von sich. Darum ist er ganz Gebärde, ganz

pathetische Pose. Er spricht auch gestikulierend und ist im Besitz einer konventionell verfeinerten, sozusagen nationalen Gebärdensprache, die sehr verbindlich und Zutrauen erzwingend ist. So wird der Franzose zu einem natürlichen Schauspieler, weil er immer bemüht ist, den Gesprächspartner von seinen Empfindungen zu überzeugen.

Vor allem wird von diesem natürlichen Pathos die Sprache beherrscht. Der Deutsche mit seinem aufs Logische gerichteten Sinn betont die Wurzelsilben seiner Worte; das heißt: er betont dem Sinne nach. Der Pariser aber betont durchaus dem Klange nach. Wenn Jener den Accent auf die Grundsilben legt, so schmettert Dieser mit heller Freude am Musikalischen die Endsilben heraus und kümmert sich nicht groß um die Logik. Auch darin zeigt sich das Überwiegen der Ästhetik. Jeder Droschkenkutscher wiederholt Einem den Sraßennamen, den man ihm mit gleich starker Betonung jeder Silbe gesagt hat, mit dem pariserischen Accent und trompetet Einem eine wohllautende Schlußsilbe klangfreudig ins Gesicht. Jede Verkäuferin, jedes Stubenmädchen kokettiert mit dem Wort. Selbst wo Patois gesprochen wird, ist diese Lust am Klang, wenn auch karikiert, zu finden. Das Pathos erscheint dann ins Groteske gesteigert. In den Hallen, auf der Straße hört man Ausrufe, die auf den Vokalen förmlich brünstig umhergleiten und sieht sich im trübsten Milieu überall noch von Deklamation und Pathos umgeben.

In vielen Dingen geschieht es, daß Einem die Empfindungen auf der Gasse wie entblößt entgegen kommen. Dem Deutschen fällt es doppelt auf, weil er im Verkehr zurückhaltend ist. Er ist innerlich, gegen sich selbst, im höheren poetischen Sinne schamlos, aber sehr schamhaft, puritanisch streng fast nach außen. Ihm gilt es als unziemlich, seine Gefühle offen zu zeigen. Der Pariser ist umgekehrt kühl und zurückhaltend gegen sich selbst und erlangt eben durch diese halbe Selbstvergewaltigung die Freiheit, in einer graziösen Weise nach

außen schamlos zu sein. Dieses Wort hier und dort natürlich ganz ohne schlechten Nebensinn gebraucht. Man sieht in Paris, zum Beispiel, nach dem Diner die offenbarsten Schäferspiele auf der Straße oder im offenen Wagen, und niemand wendet nur den Kopf. Die kleinen Midinetts, Halbwüchslinge oft von 15 Jahren, fallen ihrem Schatz beim Abschied ohne Umstände um den Hals und küssen ihn herzhaft ab. In einem vornehmen Hotel sah ich zwei junge Damen in eleganter Morgentoilette über den Korridor fliegen, auf einen jungen Mann zu, dessen Ankunft ihnen gemeldet sein mochte, und ihn unter allen Leuten, von zwei Seiten zugleich, mit einem Schwall zärtlicher Worte herzen und küssen. Jedermann scheint sein Herz in der Hand zu tragen. Nur ist es, genau besehen, gar nicht das Herz.

Als ein besonders freundlicher Zug erscheint in Paris auch das Pathos der Pietät. Wenn man die Place de la Concorde überschreitet und die schwer mit Blumen bekränzte, mit Trauerfloren behängte Statue der Strassbourg sieht, kann man sich mühsam nur einer ganz ästhetischen Rührung erwehren. Es fallen Einem die Friedenseichen daheim ein, die von Jahr zu Jahr mehr vergessen und vernachlässigt werden. Die Trauer, so scheint es, ist ausdauernder als die Freude. Auch in dieser Selbstdrapierung des Kummers ist viel Theaterspiel mit sich selbst und ein nach außen gerichtetes Pathos. Aber es ist etwas so liebenswürdig Menschliches darin, etwas so kindhaft Symbolfreudiges, daß man nicht ohne Ergriffenheit an diesen Zeichen der Volkstrauer, an diesem künstlerisch gewordenen Spiel mit dem Schmerz vorbeigehen kann.

Wo immer sich die erotischen Beziehungen der Geschlechter auf den Straßen von Paris beobachten lassen, fällt es auf, daß die Frau fast immer als die Aggressive erscheint. Das weist auf die Eigenart der Geschlechter überhaupt. Vom männlichen Pariser kann man etwa sagen, was in Reuters »Stromtid« vom Jochen Nüßler gesagt wird: »Er ist ein guter Mann; aber er

ist nicht der Mann, der Mann ist die Frau.« Er macht viel mehr den Eindruck des Weichen und Liebenswürdigen wie die Frau. Er hat, im übersetzten Sinne, etwas Blondes und fast Schüchternes; wenigstens solange er jung ist. Die Frau aber macht einen beinahe männischen Eindruck. Bis zu gewissen Graden erlebt man eine Umkehrung der Geschlechter: der Mann hat feminine Züge und die Frau maskuline. Zuerst setzt diese Tatsache sehr in Verwunderung, weil Paris in der ganzen Welt als die Stadt graziöser Weiblichkeit gilt und es im gewissen Sinne auch ist. Aber diese Grazie ist entschieden mondain betont. Sie steht hart an der Grenze des Hetärenhaften. Und dieses eben ist es, was der Frau stets maskuline Züge verleiht. Überall in der Welt kann man beobachten, daß die fürs Kokottenhafte inklinierenden Frauen männliche Merkmale in ihrer Wesensart aufweisen. Das ist wieder nicht als ein moralisches Urteil gemeint, sondern durchaus als ein naturwissenschaftliches Charakteristikum. Man fragt sich in Paris: ergeben sich die maskulinen Züge der Frau aus ihrer mondänen Art, oder ist das Mondäne eine Folge der maskulinen Veranlagung? Und man kommt zu dem Schluß, daß das Letzte richtig sein dürfte. Paris ist, wie mir scheint, nicht die Weltstadt der Liebe, weil die Pariserin es vor Liebesgefühlen nicht aushalten kann und männertoll umherläuft, sondern weil sie im Gegenteil von Natur kalt ist. Das Tragische im französischen Volk — jedes Volk hat seine besondere Tragik — und vor allem in der Pariser Bevölkerung scheint mir, daß jene Distanz schaffende und das Gefühlsleben zurückdrängende Konvention der Umgangsform, die ja bis in die Familie hinein Geltung hat — sprechen doch die Eheleute von- und sogar zueinander als »Madame« und »Monsieur« — die Frau in ihrem tieferen weiblichen Gefühlsleben derart schädigt, daß sich eine gewisse, konstant gewordene Verzweifelung ihrer bemächtigt hat. Diese durch den Mangel eines ausfüllenden Familienlebens verstärkte Verzweifelung macht die Pariserin ein wenig männisch.



CLAUDE MONET: DIE SEINE BEI VETHEUIL



Spezifisch weiblich bleiben nur Frauen, die Kinder gebären. Die unfruchtbare, und am meisten die künstlich unfruchtbare Frau ist im Instinkt immer mehr oder weniger aggressiv maskulin. Und das äußert sich vor allem in mondänen, hetärenhaften Zügen. Wo die Zärtlichkeit des Gefühlslebens, wie es nur das Kindergebären erwecken und wach erhalten kann, erstickt wird, während der Geschlechtstrieb in voller Stärke bestehen bleibt, ja, durch die Versagung der natürlichen Konsequenzen ungesund noch gestachelt wird, da ist notwendig die Disposition zum Hetärenhaften geschaffen. Die Pariserin mag darum in der Liebe vielleicht sehr temperamentvoll und sogar animalisch wild sein: im tieferen Sinne zärtlich kann sie unmöglich sein. Sie ist seit zweihundert Jahren das kinderlose Weib, und eben das hat sie zur Geliebten par excellence gemacht.

Zu einer verzweifelten Geliebten, in deren Seele eine kalte Glut brennt. Dem Mann gegenüber fühlt sie sich überlegen; und dieser fürchtet sie, ohne sie im höchsten Sinne zu achten. Sie blickt ein wenig mit Hohn auf den in einer alten ästhetischen Kultur impotent Gewordenen. In ihr ist eine erschreckende Wildheit, wie sie nur der Frau eigen ist, der es versagt ist, ihrer Lebensaufgabe ganz genug zu tun. In Paris lernt man darum erst ganz verstehen, daß die Frauen stets die Ersten auf den Barrikaden waren, daß sie die Männer immer zu Revolution und Aufstand stachelten, zu den schlimmsten Grausamkeiten trieben, als Petroleusen umherschweiften und mit der phrygischen Mütze den Haufen voranzogen. Die herb üppige Fahnenträgerin auf dem Revolutionsbild von Delacroix ist ganz die Pariserin. Nicht zufällig ist es auch, daß an Stelle deutscher Nationalgestalten wie Tell, Winkelried, Siegfried, Roland u. s. w. in Frankreich an erster Stelle als Nationalheilige ein Mädchen steht: die Jungfrau von Orleans. Man braucht nur über die Boulevards zu gehen, um überzeugt zu sein, daß bei dem geringsten Aufruhr die Frauen zuerst auf dem Platz sein werden. In ihren Mona Lisazügen, die so selten vor einem Kinderlächeln weich

werden, ist Grausamkeit und Rachsucht. Es steht in ihrem Antlitz jahrhundertealte Unbefriedigtheit und eingeborenes Mißvergnügen, eine wilde Hysterie und die schonungslose, raubtierhaft graziöse Hetärenlaune.

Auch schön im rechten weiblichen Sinne ist die Pariserin nicht. Sie ist eine Art von Beauté de diable. Die uralte, ins Blut gegangene Kultur und der angeborene Geschmack einer ästhetisch gewordenen Lebensform helfen ihr, sich immer gefällig und oft sogar bewunderungswürdig schön zu kleiden, und das Gewand dann mit einer Selbstverständlichkeit zu tragen, die an sich schon graziös ist. Aber eigentlich schön ist sie nicht. Der Teint ist ungesund und hat etwas gelblich Schwärzliches, es zeigen sich früh auf der Oberlippe dunkle Barthaare und vor dem dreißigsten Jahr schon zeichnen harte Falten an der Nase und in den Mundwinkeln Züge verzweifelter Lebenssattheit und Resignation. Die Gestalt ist eher klein als groß; Hände und Füße sind fast immer schön. Die ganze Erscheinung ist umhüllt von einer durch kultivierte Grazie verklärten Schamlosigkeit. Ihr Schritt ist wiegend, weitausschreitend und sehr herausfordernd; sie rafft das Kleid mit freier Eleganz, ohne Scheu das Bein zeigend, wandelt mit einem bis zur Frechheit gehenden Selbstgefühl dahin und versteht es dann doch, im Hetärischen damenhaft zu sein. Solange die Pariserin jung ist, kann sie entzückend sein. Eine katzenhaft sich dehnende Geschmeidigkeit ist in ihren Gliedern, in den Bewegungen ist Haltung und Unkeuschheit zugleich. Die Gesichtszüge sind im einzelnen zierlich und werden in der Regel durch die Haartracht, durch Hut und Kleid aufs raffinierteste hervorgehoben. Die Augen sind lebhaft ausdrucksvoll und funkeln oft in prachtvoller Kühnheit; aber sie werden bald hart und kalt bis zur Grausamkeit.

Vielleicht gehen die Pariser an ihren Frauen einst zugrunde. Sie haben ihnen das Kind vorenthalten und den tieferen Familiensinn, haben sie zur Geliebten gemacht und zur Dame und sie im gewissen Sinne geschlechtslos werden lassen. Die

Folge ist, daß die männisch gewordene Frau den Mann unterdrückt und beherrscht. Die rein intellektuelle und nicht gefühlsgewaltige Klugheit des Mannes sieht sich immer überwältigt von dem in ein falsches Strombett gelangten Willen der Frau. Auch erotisch bezwingt die Frau sozusagen den Mann, und er läßt es sich gerne, mit wollüstiger Schwachheit gefallen. Denn gerade diese maskuline Art wirkt verführerisch auf die liebenswürdig weiche Mannesnatur; wie denn die ästhetisch gewordene Lebensform ja besonders empfänglich für Perversionen ist.

Das alles hindert natürlich nicht, daß die Pariserin eine ausgezeichnete Hausfrau ist und mit energischer Geschicklichkeit und heiterer Energie für ihr Heim sorgt. Und es hindert nicht, daß der Mann sehr klug, sehr gewandt und geschäftig ist. Doch ist die Art, zu arbeiten, in Paris eine andere als bei uns. Man findet selten nur diese verdrossene Arbeitsleidenschaft, die den ganzen Menschen in die Tätigkeit hineinzieht und ihm für alles Andere die Sinne stumpft. Die Arbeit der Pariser ist nicht etwa, um an eine Beobachtung zu erinnern, die Goethe in Neapel machte, ein Spiel. Aber es ist Freude darin; etwa so, als freue sich Jeder auf den Feierabend und betrachte, liebenswürdig gestimmt, die Arbeitszeit nur als eine notwendige Verzögerung des Eigentlichen. Die Arbeit erscheint in Paris nirgend so sehr Selbstzweck wie bei uns. Und doch wird ebensoviel geschafft. Auch in der Tätigkeit ist wieder die Lust zum liebenswürdig Theatralischen zu spüren; und das eben schafft dann eine Atmosphäre, worin jene Gegensätze der Geschlechter nur wie hinter durchsichtigen Vorhängen erscheinen. Die angedeuteten Kontraste treten nicht mit dramatischer Schärfe hervor, sondern wie Reflexwirkungen jahrhundertealter Ursachen, sind für Den, der sehen will, aber doch deutlich wahrnehmbar. Denn diese ganze Bevölkerung ist aufrichtig bis zur Naivität. Aufrichtig, wie es nur konservative Geister zu sein vermögen, die vor allem der Gegenwart leben. Bei uns zwingt

die Sitte alles Erotische in die Heimlichkeit. Damit ist eine Hemmung geschaffen, die nach vielen Richtungen im sozialen Leben gesund erzieherisch wirkt, die aber freilich auch nicht ohne Gefahren ist. Wo sich bei uns die Eltern scheuen, ihre Kinder über die Geschlechtsfunktionen zur rechten Zeit nur aufzuklären, da verhandeln die Franzosen die sexuellen Beziehungen ganz offen. Wenn der Sohn in der Provinz das Haus verläßt, um nach Paris überzusiedeln, so wird mit einem bestimmten Betrag für seine Geliebte gerechnet. Jedermann weiß, was nötig ist, und gesteht dieses Wissen auch ruhig ein. Dieser Aufrichtigkeit nun verdankt Paris am meisten wohl den schlimmen Ruf als unmoralische Stadt. Aber auch in diesem Fall balanciert das Eine wider das Andere. Die Aufrichtigkeit in der Triebäußerung befreit auch besser vom Geschlechtsdrang als es die puritanisch strenge Sitte tut. Man sieht vielleicht nirgend einen bunteren Liebesmarkt als auf den Boulevards; aber man sieht nirgend auch Männer, die größere Gleichgültigkeit gegen das Angebot weiblicher Reize zur Schau trügen. Bei uns liegt der erotische Trieb den Frauen gegenüber ständig auf der Lauer, weil er verhehlt werden muß.

Diese Legitimisierung des Erotischen verleiht der Pariserin einen Zug, der sie sehr gefährlich macht. Es ist um sie her eine Atmosphäre von Animalität, ein Parfüm von Naturwärme. Die Frauen, Mädchen und Kinder erscheinen unter den zierlich rauschenden Kleidern wie lauter kleine Tierchen. Vor allem die reifen Frauen haben etwas stark ausgeprägt Weibchenartiges, trotz der männischen Züge — oder auch gerade um ihretwillen.

Daneben kann es natürlich nicht fehlen, daß die allgemeine Anschauung, Paris sei die Stadt der Unmoral, auf die öffentliche Moral der Welthauptstadt zurückgewirkt hat. Aus allen Ländern kommen sittlich entrüstete Lüstlinge, um in Paris zu sündigen. Sie alle bringen ihre gar nicht naiven Begierden, ihre Roheiten, Krankheiten und die eigentliche Unmoral mit und wecken mit



Phot. L. Druet.

EDGARD DEGAS: EIN CAFÉ AUF DEM BOULEVARD MONTMARTRE



ihrer Nachfrage das Angebot, so die naiv heitere Erotik gründlich zerstörend. Gestalten der Halbwelt überschwemmen zeitweise die Boulevards. Aber selbst diese offenbare soziale Schmach, diese kranke Sünde erscheint ästhetisch verklärt, wenn man Distanz nimmt. Da schon die zur Dame, zur Geliebten gewordene Frau sich mondän und raffiniert outriert kleidet, so macht die auf Steigerung angewiesene Kokotte mit tausend Toilettenkünsten ein blendendes Bild aus sich. Und so wird, optisch betrachtet, eine Erscheinung im höchsten Maße interessant, die nur anzurühren alle guten Instinkte der Gesundheit verbieten.

Die Pariser Kokotte hat viel natürlichen Schmucksinn, und es hilft ihr die lückenlose Tradition. In ihrer gemalten Schönheit ist etwas unheimlich Faszinierendes. Eine Orchideenpracht, die erschreckt, während man sich ihrer freut. In jungen Jahren schon greifen diese Lockvögel des Boulevards zu kosmetischen Mitteln. Aber sie wissen das Unnatürliche ästhetisch zu nutzen, während wir in Deutschland die Dirnen sich mit patagonierhafter Brutalität schminken sehen. Eine über das ganze Gesicht bemalte Kokotte, mit einem Federhut, von dessen farbiger Pracht man träumen könnte, und einer Frisur, die wie ein künstlerischer Temperamentsausbruch anmutet, obgleich kaum ein eigenes Haar darin ist, in einem gut gemachten, kühn gerafften Kleid, das weit entfernt ist von aller Reformgrundsätzlichkeit und die schönen Rokokotrachten zu modernisieren scheint, mit stolz rauschenden Unterkleidern und tadellosem Schuhwerk: eine solche juwelenhaft reiche und farbig strahlende Erscheinung ist dem Auge ohne allen Zweifel ein Genuß. Wer es weiß, wie schwer es für eine Frau ist, sich individuell wirkungsvoll zu kleiden, wie alle »Kunstgesetze« hier versagen, wird auch darin ein Produkt alter Kultur sehen. Eine falsche Farbe in der Toilette bemerkt man in Paris fast nie. Selbst nicht bei der bescheidensten Midinette. Und immer auch hat die Pariserin, die Dame wie die Kokotte, Linie. Barbareien.

wie man sie in Berlin auf Schritt und Tritt sieht, gibt es auf den Boulevards nicht, obgleich sich die pariser Kokotte viel auffallender kleidet. Selbst die Dame wagt in Paris viel in ihrer Toilette. Aber sie hat auch den Mut, das Gewagte zu tragen, und ein selbstverständlich freies Wesen. Man sieht ihr nicht an, daß sie an ihre Kleider denkt. Und das nicht zu tun, ja, scheinbar nicht zu wissen, daß man gut gekleidet ist, ist eine Vorbedingung der Eleganz.

Die Unbefangenheit natürlichen Bedürfnissen gegenüber zeigt sich auf Schritt und Tritt. Es ist etwas Alltägliches, daß gut gekleidete Bürgerfrauen sich auf eine Bank an der Straße oder am öffentlichen Parkweg setzen, ihr Kleid öffnen und dem Kind die Brust geben. Der Pariser geht vorüber, ohne hinzusehen. Diese Naivität des Handelns ist auch Ursache, daß Einem gleich die heitere Verliebtheit dieser Stadt auffällt. Nach dem Diner wimmelt es auf Straßen, Plätzen und Gartenwegen von Paaren, die sich selig ihren Zärtlichkeiten hingeben. Sie lassen sich von den Vorübergehenden aus einem langen Kuß keineswegs aufschrecken. Sie lieben so natürlich, wie sie essen und trinken.

Ebensowenig werden andere Peinlichkeiten verhehlt. Öffentliche Bedürfnisanstalten werden keineswegs, wie in Deutschland, im Gebüsch ängstlich versteckt, sondern hart am Fahrweg, mitten in belebten Straßen, angelegt. Von Denen, die sie benutzen, wird dem Blicke des Vorübergehenden eigentlich nur der mittlere Teil des Körpers durch eine Art von Blechfries entzogen. Oben ragen Kopf und Schultern, unten die Beine bis zu den Knien über den Schutzstreifen hinaus. Niemand findet das anstößig. Wem das Bedürfnis kommt, der läßt wohl seine Dame warten — im Wagen sogar! — und tritt in die Rotunde, die ihn dem Auge seiner Begleiterin, wie gesagt, nur halb entzieht. Noch naiver sorgen die Frauen für sich. Selbst gut gekleidete Damen kann man die Kaitreppen hinabsteigen

und sich unten ein Plätzchen suchen sehen. In dieser Stadt der Eleganz gibt es in solchen Dingen keine falsche Scham.

Bessere Handwerksgehilfen genieren sich keineswegs, im Arbeitskleid zur Arbeit zu gehen. Welche Schande würde es dem Maler- oder Tapeziergehilfen in Berlin doch scheinen, wenn er im Arbeitskittel über die Straße gehen sollte. In unseren ehrgeizigeren Zuständen will Jedermann als Herr erscheinen. Die Cafékellner laufen in Paris mit ihren weißen Schürzen über die belebten Straßen, die befrackten Aufwärter vornehmer Restaurants stehen in den stillen Tagesstunden plaudernd vor der Tür des Lokals, die Ladenmädchen schwirren herüber und hinüber, und alle Welt betrachtet die Straße, wenn das Wetter es nur eben erlaubt, als ihr Wohnzimmer. Alle suchen der Arbeit eine unterhaltende Seite abzugewinnen. Trotzdem das Tempo des Straßenlebens eher schnell als langsam ist, eilt eigentlich Niemand. Das schwatzt, lacht, schlendert, schreit oder wandelt dahin, als wäre das Leben eine vergnügliche Unterhaltung. Und immer, ohne die natürliche Würde zu verlieren. In Versailles sah ich, wie ein vornehm gekleideter Herr seine Damen auf der sonntäglich belebten Avenue stehen ließ, um einem alten Orgelmütterchen die Drehkurbel aus der Hand zu nehmen, lustig drauf los zu orgeln, den Hut abzunehmen und die Vorübergehenden mit geistreichen Scherzen um Almosen anzusprechen. Dann, gerade zur rechten Zeit, schüttete er der vergnügten Alten lachend die eingenommenen Sousstücke in den Schoß und eilte seinen Damen nach. Das Ganze war kurz und erbaulich. Wer würde so etwas doch in den belebten Straßen Berlins wagen!

Solche kleinen Züge deuten auf eingeborene Kultur. Auf eine Kultur, die selbst im Schmutz noch zum Vorschein kommt. Und Schmutz gibt es genug in Paris. Ja der Pariser ist, um die Wahrheit zu gestehen, in vielen Dingen ein kleines Ferkel. Er sitzt stundenlang im Café auf dem mit Hobelspänen oder Sand bestreuten, vollgespuckten und mit Papier und Ab-

fällen bedeckten Trottoir, umbrandet vom Geschrei der Camelots, vom Geschwätz der Vorübergehenden und eingehüllt vom Staub der Straße. Die Ladeninhaber stellen in den engen Altstadtstraßen ihre Waren weit auf die Gasse hinaus, sie unbesorgt dem Staub und dem Gedränge preisgebend. Im Nebenladen schlägt der Hausdiener die Fußmatten am Türpfosten ab, und es weht der ganze Schmutz auf die offen daliegenden Eßwaren; der Antiquar klopft seine alten Scharteken aus, und eine Staubwolke dringt in die offenen Laiterien, wo Bureaudiener und Handwerker ihren Morgenkaffee löffeln. Bei uns geht es viel ordentlicher zu. Daß Ordnung aber noch nicht Kultur ist, spürt man deutlich dann in Paris. Selbst der Dreck ist dort malerisch interessant, weil er historisch ist und ein Bestandteil des lebendigen Volkslebens.

Wie sich in Paris Eleganz und Schmutz mischen, so ist das Leben dort zugleich anspruchsvoll und einfach. Die Frau kann nicht existieren ohne eine vollkommene, künstlerisch getürmte Coiffure; aber sie findet nichts darin, in der Morgenjacke und im Unterrock vor Fremden zu erscheinen. Ich sah vor der Tür eines hübschen kleinen Vorortshauses ein junges Ehepaar den Morgenimbiß nehmen. Eine Flasche Rotwein stand auf dem Tisch, es lag da ein großes Weißbrot, und von einem auf Papier liegendem Wurstende schnitten sich Mann und Frau abwechselnd dünne Scheiben ab. Die Frau war jung, hübsch, vollendet frisiert, aber im Unterrock, der Mann wohl rasiert, sauber und in Hemdärmeln.

Die starken Eßgelüste des Norddeutschen hat der Pariser nicht. Und noch weniger die Trinkfreude. Wenn er zum Dejeuner oder Diner viele Gänge fordert, so ist das mehr eine Kulturidee als ein Magenbedürfnis. Er ißt gut aus Tradition, aus einem Gefühl der Selbstachtung. In seinen Eßgewohnheiten ist noch viel ländlich Pronvinzielles. Schon die Gewohnheit, mit dem Löffel aus Riesentassen den Morgenkaffee zu löffeln, nach-

Phot. F. Druet

EDOUARD MANET: IM TUILERIENGARTEN



dem das schöne Weizenbrot hineingebrockt worden ist, erinnert an bäuerlichen Brauch. Das Dejeuner setzt nicht Gourmandise zusammen, sondern der konservative Gedanken, daß es sich »so gehört.« Was zuweilen als ein »Gang« gilt, ist zum Lachen. Fünf Wurstscheiben und ein Dutzend anrüchiger Krabben. Andererseits aber konnte es natürlich auch nicht fehlen, daß sich bei solchen Gewohnheiten der kulinarische Sinn im Laufe der Zeit sehr verfeinerte. Aber es ist charakteristisch, daß auch das Raffinement im Essen einen durchaus häuslichen Zug hat. Trotzdem die Pariser viel ins Restaurant gehen, sind sie nicht eigentlich ein Wirtschaftsvolk. Sie gleichen vielmehr guten Bürgern, die die Ordnung ihres Heims ins Restaurant mit hinüber nehmen. Bei uns drohen die Gebräuche des Wirtschaftslebens umgekehrt in die Familie zu dringen und die letzten Traditionen des Essens und Trinkens zu vernichten. Man fühlt sich in einem Pariser Restaurant darum viel bürgerlich behaglicher als in unseren riesigen Bierpalästen und Weinkathedralen. Um so mehr, als man immer fast mit individueller Zärtlichkeit bedient wird. In den »Bouillons Duval«, die über ganz Paris verstreut sind, sogar von Frauen und Mädchen, die in ihren schwarzen Kleidern und weißen Hauben unendlich anmutig wirken und wieder einmal den Gedanken stärken, daß dieser Beruf der Frau eigentümlich zugehört und ihr ganz zurückgegeben werden sollte. Der Pariser Kellner freilich ist in seiner Art auch vorbildlich. Himmel, was ist dagegen der deutsche Durchschnittskellner! Die Art, wie Einem im Pariser Restaurant Rat erteilt wird, wie die Speisen serviert werden, wie der Kellner vor den Augen des Gastes den Salat anrichtet oder wie der Kellermeister die Getränkfrage mit dem Gast diskret intim erledigt: das alles hat etwas Familiäres und bürgerlich Provinzielles im Sinne alter Kultur. Ein Pariser Restaurant ist keine Abfütterungsanstalt, oder sie scheint es doch nie zu sein. Das liegt natürlich auch am Gast. Der Pariser ist kein Wirtschaftsitzer. Er kommt, zu essen, und geht, sobald

er fertig ist. Seine freie Zeit verbringt er im Café, auf der Straße sitzend und sich der Schaulust hingebend. Er trinkt mäßig und macht im Restaurant niemals Lärm. Dieses berauschte Getöse, das beständig in unseren Wirtschaften herrscht, findet man nicht in Paris. Und dann: es fehlt durchaus dieser dicke, mefitische Zigarrenqualm unserer Lokale. Auch darin beweist der Pariser seine Bedürfnislosigkeit, daß er im Tabakgenuß enthaltsam ist. Es wird ihm allerdings schwer gemacht durch das Staatsmonopol, guten Tabak wohlfeil zu kaufen; aber dieses Monopol konnte auch nur beschlossen und eingeführt werden, weil die Bevölkerung eine Rauchleidenschaft nicht kennt. Sie kann die stimulierenden Mittel entbehren, weil sie den Nervenreiz schon von Natur im Temperament hat, wogegen dem Deutschen immer Bismarcks bekannte »halbe Flasche Sekt« fehlt. Oder, da Sekt nicht leicht zu erschwingen ist, das Bier.

Die natürliche, gedämpfte Heiterkeit der Bevölkerung zeigt sich vor allem dort, wo die Menge sich vergnügt: an Feiertagen in den öffentlichen Parks der Stadt und der Umgebung. Nirgend stößt man auf polizeiliche Verbote und Einschränkungen, niemals hört man wüstes Gelärm und Gejohle. Auf dem Rasen, auf den Waldwegen, wo Ausflügler gewesen sind, liegt nicht Unrat und Papier unappetitlich verstreut. Und nichts gibt einen höheren Begriff von der Selbsterziehung des Volkes als die Art, wie die Nation mit gelassener Selbstverständlichkeit die Königsgärten und Imperatorenanlagen für sich in Anspruch nimmt. Die Menge füllt die weiten, stolz repräsentierenden Anlagen, als wären sie für die Allgemeinheit gemacht worden. Das sonntäglich frohe Gewimmel überschwemmt Wege und Terrassen; die Väter schleppen geduldig die Marktnetze, woraus die unendlich langen Weißbrote hervorragen, die Familien lagern sich zufrieden im Schatten der hohen, steif geschnittenen Taxushecken auf dem wohlgepflegten Rasen; es strömt wimmelnd durch die geraden Laubgänge, und rings um die Fontänen und

Zierteiche tollen Kinder und Erwachsene spielend dahin. Die Aufsichtsbeamten scheinen nur da zu sein, damit dem Volke die Freude nicht gestört wird.

Man sieht: ein Volk kann sich sehr wohl selbst erziehen, wenn Konventionen es leiten. Mit Verboten wird bestenfalls eine starre Polizeiordnung aufrecht erhalten. Viel freundlicher berührt der Anblick dieser nicht mißbrauchten Freiheit. In Sanssouci, im Berliner Tiergarten sogar wird das Volk gewissermaßen nur geduldet; die Obrigkeit gestattet die Benutzung, wenn Keiner vom Wege abweicht. Im Tuileriengarten, im Bois, im Park von St.-Cloud oder Versailles ist das Volk aber der eigentliche Hausherr. Und doch — oder eben darum — sieht man nirgend die kleinste Verwüstung, Schmutz oder Häßlichkeit. Die Anspruchslosigkeit dieser Weltstadtbevölkerung ist rührend. Ein Spaziergang, ein Kreisspiel schon genügt ihrem Festtagsgefühl.

Zur Dämpfung des öffentlichen Lebens trägt es freilich bei, daß es in Paris relativ wenige Kinder gibt. Und die, die man auf den Straßen und in den Gärten sieht, sind nicht laut. Wo es in unsern Vorortstraßen von Kindern förmlich wimmelt, wo ihr freudiges Geschrei das Ohr zerreißt, da sieht man in Paris nur einzelne Kinder, die von Erwachsenen geführt werden. Sie alle haben etwas von dem altklugen Wesen, wie es Kinder annehmen, die viel mit Erwachsenen verkehren und mit ängstlicher Sorgfalt gehütet werden. Ich kann mich nicht erinnern, in Paris nur ein einziges weinendes Kind gesehen zu haben. Freilich, auch kein wie toll dahintobendes. Die Kinder sind so selten in der Familie und infolgedessen so sehr Spielzeug, daß sie nicht gezüchtigt werden. Die Vorübergehenden schreiten ein, wenn die Bonne das Kind schlägt. Die ganze Bevölkerung ist zärtlich gegen die Kleinen und sieht mit gerührtem Anteil ihren Spielen zu. Die allgemeine Kinderlosigkeit — die übrigens auch zu einer allgemeinen, altjüngferlichen Hunde- und Papageienliebhaberei geführt hat — macht Kindernarren aus Allen.

Man konnte die Menge des Abends im Tuileriengarten bei einem Kinderkonzert im Freien in heller Entzückung sehen. Es wurde schlechte Musik gemacht — die Musik ist fast immer bedenklich in Paris — und eine Schar kleiner Mädchen sang im Chor irgend ein Erntelied mit pantomimischen Bewegungen. Die Zuhörer waren ganz begeistert.

Aber wie liebenswürdig war das alles. Ein Abendkonzert, zehn und zwanzig Centimes Entree, im offenen Park, ohne Trinken und Rauchen und mit höchst einfachen Darbietungen. Dennoch schienen Alle überzeugt, daß sie den Abend nach dem Diner nicht besser hätten hinbringen können. Der geringste Anlaß wird diesem Volke, in dem alle Leidenschaften des Augenblicks sind, zum Gegenstand der Unterhaltung. Es gab während unserer Anwesenheit ein neues Spiel, das inzwischen auch in Deutschland bekannt geworden ist. Es besteht darin, eine Rolle, in der Form zweier mit den Spitzen vereinigten Pyramiden, auf einer an zwei Stäben befestigten Schnur balancierend hin und her zu rollen, die kreisende Rolle dann hoch zu schleudern und sie wieder aufzufangen. Man sah fast kein Kind ohne ein solches Spiel. Eines Sonntagnachmittags stellten sich zwei junge Männer im Tuileriengarten weit voneinander auf und warfen sich mit erstaunlicher Kunst die Rolle gegenseitig zu. Bald hatte sich eine Menschenmenge in einem weiten Rechteck ringsum aufgestellt. Sie hielt tadellose Disziplin, stundenlang stand sie mit herzlichem Vergnügen da und begleitete jeden Wurf mit beifälligem Rufen. Nicht Gefälligeres zu sehen, als die tausend Augen, die in unschuldiger Aufmerksamkeit wieder kindlich wurden, wenn sie dem sich wirbelnd drehenden, in der Sonne blitzenden kleinen Ding da oben in der blauen Mailuft folgten, wie es stieg, sank und immer höher bei jedem Wurfe emporgeschnellt wurde!

Und etwas Monumentales hatte das Erlebnis an einem Sonntag in Versailles. Der ungeheure Garten, vom Schloß herab, über alle die sich mächtig ausbreitenden Terrassen, von Treppe zu Treppe,

am See hinunter, zwischen den dunklen Kulissen der Kastanienalleen war von einem Gewimmel fröhlicher Menschen belebt. Liberté, Fraternité, Égalité. Diese überall in der Stadt den Fassaden eingegrabenen Worte wurden hier freundlich lebendig. Der weite Königsgarten, vom reizend intimen Park Marie Antoinettes, von dem still im Walde liegenden Schlößchen der Dubarry bis zu den mächtigen Fontänen und Fassaden des vierzehnten Ludwig, war vom Volk vollkommen in Besitz genommen worden. Als wir aus den schattig ernsten, von tropischer Blumenfülle exotisch durchglühten Gärten Trianons, aus den durch Sumpf, Wiesen und dichtem Busch geführten Waldwegen in die strenge Pracht des Hauptparkes zurückkehrten, an Bosketts und Spalierwänden vorüber, vorbei an Kugellorbeer und Taxushecken, an steinernen Göttern und Helden, an Springbrunnen und Wasserbecken, als die Menge dichter wurde, die Laute der fremden Sprache lebendiger uns einschlossen und wir staunend und bedrückt durch diese kulturgeschaffene Welt irrten, wo das Ferne sich so lebhaft dem Nahen, das Einst sich dem Heute, die Kultur sich der Natur verknüpfen, da tönten uns mit mächtigem Schwall plötzlich die dämonisch erregenden Passagen des Walkürenrittes unseres Meister Richard entgegen. Auf einem weiten Platz des Parks, den der Sonnenkönig seiner Selbstherrlichkeit geschaffen, standen Soldaten der Republik inmitten einer ungeheuren Menge von Zuhörern und exekutierten deutsche Musik. Hoch vom Hügel grüßte die kalte Harmonie des Imperatorenschlosses, rings umher wiegten sich im Lenzwind die schweren Blüten der riesigen Kastanienbäume, und über alles hinaus, über Volk, Kultur und Natur zum blauen Himmel hinauf schwang sich der schöne, heilige Heimatslaut der Musik. Das Vaterland trat dem Fremden, dessen hohe Art eine so eindringliche Sprache redete, mit Dem zur Seite, worin es unerreichbar und heldisch groß ist. Der Geist sah sich zu einer höheren Idee emporgehoben. Freien Sinnes und erschütterten Gefühls konnte der Deutsche im Park

von Versailles, unter den Fenstern, wo unser erster Kaiser gekrönt wurde, der ganzen Menschheit im Geiste zurufen: Liberté, Fraternité, Égalité!

In Paris erst versteht man die schnelle Bereitschaft der Bevölkerung zu Putsch und Revolution. Die meisten Aufstände findet man immer bei konservativen Völkern; die chinesische Geschichte ist, zum Beispiel, eine Geschichte von Volksaufständen. Ein Gegengewicht des sozialen Beharrungsvermögens ist diese politische Beweglichkeit und Entzündbarkeit. Es wäre durchaus falsch, sich den Pariser als finsteren Cassius oder heldenmütigen Brutus vorzustellen. Man kommt vielmehr auf den Gedanken, daß manche Revolution in Paris leichtsinnig und halb zum Gaudium begonnen worden ist, bis sich die entflammte Leidenschaft — vor allem die der Frauen — dann an sich selbst berauscht hat, um schließlich in einer kalten Zerstörungslust zu enden, wie man sie findet, wenn ein folgenreiches Unternehmen, ohne Bewußtheit unternommen, den Handelnden über den Kopf wächst. Das glücklich geprägte Wort, die Pariser machten Revolution nur bei gutem Wetter, kennzeichnet die Situation vortrefflich. Selbst die Emeute wird diesem in seiner Harmlosigkeit grausamen Volke zur Unterhaltung. Darum tritt sie meistens heftig, aber kurz auf.

Diese Anlage, den Zweck über den erregenden Gebrauch der Mittel zu vergessen, die Sensation aus innerer Bewegungslust zu suchen und die faule konservative Ruhe durch Temperamentsausbrüche zu balancieren, macht den Pariser zum ersten Sportsmann Europas. Er liebt den sportlichen Wettstreit nicht wie der Engländer als sozialer Hygieniker, als Wettlustiger oder Geschäftsmann, sondern aus Lust am Spiel der Einbildungskraft. Den Traum vom Sieg, die Aufstachelung des Ehrgeizes, der im Erfolg des Favoriten ein Symbol eigener Erfolge sieht: das sucht der Pariser mehr als ein anderer Europäer. Er ist so sehr Sportliebhaber, weil er auf den Rennplätzen durchaus Subjek-

EDGARD DEGAS: DIE RENNBAHN



tivist zu sein vermag, weil er so sehr ein Nationalist ist, daß der Favorit ihm immer die ganze Nation repräsentiert, in Sieg und Niederlage. Nirgend gibt es darum solchen Siegesjubel und so viel Rennbahnskandale wie in Paris. Der Franzose ist ein Poet des Sports, im guten und schlechten Sinne.

Darum ist in Paris so viel für die Rennplätze getan worden. Es sind entzückende Rennbahnanlagen im Bois, in Chantilly und sonstwo geschaffen worden, und der Besuch dieser Bahnen ist stets ein gesellschaftliches Ereignis. Die feineren Kulturbedürfnisse sind auch auf den Sport übertragen worden, so daß der Aufenthalt an den landschaftlich reizend gelegenen Bahnen zu einem der heitersten Vergnügen wird. Nichts Lieblicheres als der Rennplatz in Chantilly, wo der Blick von den Tribünen über die herrlich grüne Rennwiese dahingeht, hinüber zum hellen, mit Gräben und Parkanlagen umgebenen Schloß, zur niedrig freundlichen Stadt und zu den monumentalen alten Stallanlagen. In dieser zarten, lieblichen Landschaft zu weilen, umgeben von geschmackvoll geputzten und heiteren Menschen und zugleich den Reiz sportlicher Wettkämpfe zu genießen: das ist ein Erlebnis, wie es nur eine ganz ästhetisch gewordene Lebensenergie sich schaffen konnte.

Das katholische Element drängt sich in Paris nirgend hervor; aber es ist überall da, wenn man es sucht. Im Katholizismus ist ja, neben der chinesenhaft starren Konvention, viel Heidentum enthalten, und das scheinbar strenge Dogma läßt dem Einzelnen große Bewegungsfreiheit; und das eben ist dem Pariser von jeher bequem gewesen. In dieser Stadt wohlgeordneter Leichtlebigkeit hat der protestantische Geist, der jeden Einzelnen mit der ganzen Selbstverantwortung unerträglich schwer fast belastet, nie rechten Fuß fassen können. Die Madonna hat selbst die Göttin der Vernunft nie auf die Dauer zu fürchten brauchen. Der Pariser ist gar nicht für das Problematische. Grübelnde Selbstbespiegelung ist ihm peinlich. Der Katholizismus gestattet

nun seiner spielerischen Freigeisterei, seinem praktischen Atheismus weiteren Spielraum als irgend eine andere christliche Religionsform. Niemals könnte in Paris eine Religionsform ohne Bildhaftigkeit herrschen. Der Papst mag darum ruhig sein, trotzdem die Pariser mit seiner Heiligkeit nicht eben glimpflich umspringen. Frankreich ist ihm sicher, weil nichts der Genußlust des Franzosen bequemer liegen kann, als der Katholizismus. Zur religiösen Schwärmerei fehlt ihm die Anlage. Dazu ist er zu sehr praktischer Realpolitiker. Er denkt wie Rousseau oder Voltaire und läßt sich als Katholik ruhig weiter mitzählen.

Die kirchlichen Gebräuche nehmen ihren alten Gang. Seltsam genug ist die Stimmung, wenn man von der fröhlich belebten Straße unter eines der alten Kirchengewölbe tritt, in die gruftartige Kälte einer erstarrten Ideenwelt. Immer knien hier und da Betende, meistens Frauen, vor blumengeschmückten Altären; immer brennt irgendwo in einer Heiligennische ein Lichterkranz, und stets schallt Einem aus einem Winkel die eintönige Stimme eines Priesters wie etwas Unwirkliches entgegen. Vor allem abends, nach dem Diner, hat es etwas merkwürdig Schwermütiges, in einer der vielen Kirchen den wie unirdisch gefühllosen Wechselgesängen zwischen dem Priester und der Gemeinde zu lauschen, während Kommende und Gehende mit scheuem Tritt über die Fliesen schreiten, unter den hohen Gewölben ein leeres Echo weckend. Es ist Einem dann, als wäre die Zeit hier drinnen stillgestanden. Die Musik tönt mit ihren geisterhaften Harmonien wie aus dem Mittelalter herüber, und die Rätsel des Lebens erheben sich drohend in ihrer ganzen Ungelöstheit in den schweigenden Kathedralen, worin alle Schatten der Nacht schon wohnen und alle Schauer des Verborgenen nisten. Besonders um Notre-Dame und St.-Sulpice schleichen die Gespenster der Religion am hellen Mittag. Sie sind im alten grauen Gemäuer, hocken auf Gesimsen und Balustraden und grinsen mit leerem Sphinxlächeln herunter, als durchschauten sie die freche

Armut des Lebenden bis auf den Grund, als spotteten sie seiner Armut und Einsamkeit und als harrten sie höhnisch seiner gewissen Wiederkehr.

Es ist unmöglich, sich der symbolischen Gewalt des Gegensatzes zu entziehen, wenn man zum Beispiel des Morgens durch das unübersehbare Gewimmel der Hallen streift, inmitten der ungeheuren Fülle materieller Dinge förmlich erstickt, wenn man den »Bauch von Paris« mächtig knurren hört, im Mittelpunkt der animalischen Bedürfnisse einer Riesenstadt steht, sich degradiert fühlt inmitten dieses brünstigen Nahrungsgrauses, zwischen diesem in der Fülle hungernden Gesindel, das nach Arbeitsgelegenheiten und Abfällen ausspäht und vom Geruch des Überflusses angezogen wird, und wenn man dann zwanzig Schritte nur über die Straße geht, um sich in der Kirche St.-Eustache vor dem Lärm, Gestank und Getriebe einen Augenblick zu retten. In einer Seitenkapelle tauft dort ein Priester ein leise weinendes Kind. Der dünne Laut des kleinen Menschenkindes schwebt unsicher an den Pfeilern empor und füllt doch das ganze mächtige Gewölbe wie mit einer Stimme des Werdens. Die unsterbliche Seele des winzigen Knäbleins wird zum Mittelpunkt eines Heiligtums, das die Welt bedeutet, die ganze Schöpfung scheint mit dem Priester auf dieses Kind zu blicken in Sorge und Erwartung — und draußen vor der Tür tobt der Kampf ums leibliche Dasein. Da ist Paris hungrig nach seinem Mittagessen, und der Einzelne bedeutet in diesem ungeheuren Getriebe des Überflusses kaum mehr als der Kehricht, der in den Hallen eben jetzt zusammengefegt wird und in dem die Lebensgier der Ärmsten mit schrecklicher Leidenschaft umherwühlt.

Ein Gegenstück bot sich, als ungewohnter Lärm uns früh morgens um fünf einst ans Fenster lockte. Von der nahen Gare d'Orléans kam ein langer Zug Kostümierter singend und tobend, zu Fuß und in Wagen auf der Flußstraße daher. Es

waren Schüler der nahen École des beaux Arts, die ein verspätetes Karnevalsfest in einem Vorort gefeiert hatten. Männer und Frauen waren halbnackt und steckten in bunten assyrischen Gewändern, die in der frischen Morgensonne unendlich armselig aussahen; um die Schultern hatten sie, der Morgenkühle wegen, die abgetragenen Überröcke geworfen. Der Zug hatte etwas schrecklich Verkatertes; aber es war doch noch der Rest echter Karnevalslust darin. Das Benehmen war bohèmehaft frei, dreist und nicht eben graziös, aber nicht roh oder häßlich. Man brachte den im Nachtgewand an die Fenster Eilenden eine solenne Ovation dar und zog, immer noch tatenlustig, weiter.

Auch diese bunte, bilderfrohe Lebenslust ist nur in einer katholischen Stadt wie Paris möglich. Dieses Karnevalstreiben gehört zum Wesen der Stadt wie es andererseits der Katholizismus tut. So konnte Paris zu einem Riesenseldwyla, zu einem Weltjahrmarkt der Eitelkeiten werden, auf dessen Bühnen man Priester und Hetären, Übermütige und Elende, die Schönheit und das Laster gleich ruhelos umhergetrieben sieht. Reich und arm stehen härter in dieser schönen Stadt nebeneinander als sonstwo, nirgend berühren höchster Luxus und tiefste Schäbigkeit sich enger. Die ganze Welt gibt sich ein Rendezvous. Wer es irgend vermag, fährt einmal im Leben wenigstens nach Paris. Die Nachfrage der ganzen Kulturwelt erhebt auf den Boulevards ihre Stimme, und das Angebot säumt nicht, den Zahlungsfähigen das Geld aus der Tasche zu ziehen. Jedermann betrachtet die Straße als Podium. Und so erscheint das Volksleben dem in die Distanz gedrängten Fremden als ein Schauspiel, das ihm zu Ehren dargestellt wird; es wird ihm das Gewimmel zum Gemälde, das er ästhetisch mit allen scharfen Kontrasten zu genießen vermag.



CLAUDE MONET: BOULEVARD DES CAPUCINES



AUS DER UMGEBUNG

AUCH an die Gegend rings um Paris denkt man zurück, als wäre sie ein Teil der Stadt. Denn man tritt nicht eigentlich in die freie Natur, wenn man die Vororte hinter sich läßt, vergißt die städtische Kultur nicht in dunkeln Wäldern, zwischen dörfischen Häusern oder weit sich dehnenden Äckern; überall fast wird man vielmehr an die Gegenwart der Großstadt erinnert. Das Land rings um Paris und bis tief in die Provinz hinein erscheint wie etwas kunstmäßig Angelegtes. Es ist offen und geschlossen zugleich wie ein englischer Park. Man fährt wie durch wohlgepflegtes, sauber gehaltenes Gartenland, in dem, wie architektonisch bewußt geordnet, helle Häuser verstreut liegen, die, bei aller Bescheidenheit, Zeichen herrschaftlicher und städtischer Kultur tragen.

Man ist im Bois de Boulogne, dicht vor den Toren von Paris, ganz wie auf dem Lande, ist in einer parkartigen Natur und doch dem Herzen der Weltstadt ganz nahe; und in Chantilly glaubt man immer noch in einem Teil des Bois zu sein. Nichts Idyllischeres als die grüne Natur dieses lieblichen Chantilly. Aber es ist keine Idylle im Sinne romantischer Einsamkeit, sondern ist wie von den Stimmungen feiner gesellschaftlicher Repräsentation umgeben. Den endlosen, geraden Alleen merkt man die sorgsame Pflege an, der Blick über die sanft gewellten Wiesen wird überall auf Architekturen hingeleitet. Man geht über grüne Wiesenpläne, durch schattigen Wald und sieht sich unmerklich in die Straßen des Städtchens geführt; man folgt den Wegen, den schönen Landstraßen und verliert sich langsam in den kunstvoll sich windenden Pfaden eines weiten Parks, mit streng beschnittenen Laubwänden, Gartenhäuschen und schreienden Pfauenhähnen. Man blickt vom Hügel weit ins herrlich grünende Land hinein, in ungewisse Fernen und steht bei einer Wendung dann auf dem gepflasterten Hof des Schlosses, von wenig betretenen Natur-

pfaden zu gemauerten, getreppten und geometrisch geordneten Straßen hingeleitet. Überall spürt man das Walten menschlicher Absicht und ist überall doch in einer freien, durchsichtigen und hellen Natur.

Zu einem unvergeßlich heiteren Genuß wird ein Ausflug nach St.-Cloud. Verläßt man in Sèvres, nach wenigen Minuten Fahrzeit schon, die Bahn, so hat man das Gefühl ländlicher Einsamkeit noch nicht einen Moment gehabt. Man ist im Gefühl noch in Paris, während man es vom Hügel herab doch jenseits der Seine bis zum dunstigen Horizont weit sich dahindehnen sieht. Über steile, enge Straßen, an kleinen Wiesengärten mit Obstbäumen vorbei, hinab ins Städtchen, quer über die Hauptstraße und wieder hinauf, dann am jenseitigen Hügel, auf dessen Höhen die Gärten von St.-Cloud liegen. Gekrümmte Straßenwege, eingefaßt von hohen, hellen Mauern, hinter denen die hohen Bäume im Maiwind sich leise regen und die über und über besponnen sind von der schweren Pracht eines dicht wuchernden, edelblättrigen Efeus. Man wandelt still, wie durch Wege neuer Lebensversprechungen. Jede Straßenkrümmung erweckt die Erwartung, was nun wohl kommt, und viele heimliche Gedanken wachen auf in diesen schattigen Hohlwegen, zwischen dem alten Parkgemäuer. Helle kleine Häuser liegen am Wege, inmitten sorgsam angepflanzter Gärtchen. Der Richtung ungefähr nur folgend, schlendert man in der Sonntagsmorgenstille über Wiesenpfade, streicht an den Hinterpforten der kleinen Gärten vorbei, wo Kinder spielen und Hunde die Fremden schweifwedelnd oder bellend kommen sehen, findet sich hier in traulicher Enge und übersicht im nächsten Augenblick das ganze Seinetal. Tief unten liegt Sèvres mit seinen roten Dächern im grünen Laub friedlich rauchend da, und dahinter steigen die bewaldeten Hügel im blauen Nebellicht wieder empor. Zur Linken öffnet sich die lange hohe Parkmauer, und man tritt in den alten Königsgarten, der jetzt dem Volke allein gehört. Und nun



IM PARK VON ST. CLOUD



beginnen wieder diese endlos geraden Alleen, die alle in die Unendlichkeit zu führen scheinen, und diese schönen Rasenflächen, worauf frohe Menschen in sonntäglicher Muße lagern. Heiter plaudernd kommen die Familien heraufgestiegen. Die Kinder mit Schmetterlingsnetzen und ihrem Diavolospiel, der Vater mit rührender Geduld die geschwollene Markttasche schleppend und die Mutter das Ganze kommandierend. Sie kommen truppweise die majestätisch hohen Alleen herauf, liegen im Gras und sitzen in Gruppen umher und erfüllen die kunstgeformte Landschaft mit den heitersten Lauten der Gegenwart. Rückwärts ein steil ansteigender Weg mit einer bunt wimmelnden Menge, und geradeaus, über den nach unten abfallenden Weg hinweg, schweift das Auge durch steinerne Tore, über Rampen und Bassinarchitektur hinweg, wieder zu einem neuen Gartenhügel hin, der bunt daliegt im vielfarbigen Grün des Frühlings, im Weiß der Kastanienkerzen und im Violett der Fliederblüte. Gleich wird die heitere Landschaftskunst der Franzosen wieder lebendig. Überall sind Bilder, immer von neuem nennt man Namen lieber Meister. Es ist vor allem das kunstvoll genutzte, mannigfaltige Terrain dieser Gärten, was viele Raumvariationen und damit so großen Bilderreichtum erzeugt. Man steht immer irgendwo oben oder unten; und die Genüsse steigern sich in dem Maße, wie sich die Architekturwirkungen den Natureindrücken gesellen. Tritt man endlich auf die Terrasse hinaus und sieht ganz Paris unter sich, mit allen Türmen und Kuppeln, die Seine mit ihren Brücken zu Füßen und jenseits zur Rechten die blauen Hügel mit dem schön accentuierenden Viadukt von Meudon, so scheint dieser Effekt durchaus wie etwas kunstmäßig Vorbereitetes. Ein ungeheures Becken überblickt man von St.-Cloud bis zum Montmartre, und auf seinem Grunde ruht die Weltstadt. Und alles ist doch, trotz der Dächer, Schornsteine, Giebel, Türme und dem Straßengewirr, heiterste Natur. Balzac hatte recht, als er diese Landschaft, in der Nähe von Paris, rührend

nannte. Die Natur ist ringsumher so hell, sanft, heiter und festlich, daß man sie genießt, wie etwas weiblich Schönes. Nirgends zeigt sie, was man die Knochen der Landschaft nennen könnte, die Konstruktionsformen. Man denkt unwillkürlich dort oben auf der Terrasse von St.-Cloud an das schöne Wort, das in Goethes Lobgesang auf die Natur steht: »Sie ist die einzige Künstlerin: aus dem simpelsten Stoff zu den größten Kontrasten; ohne Schein der Anstrengung zu der größten Vollendung; zur genauesten Bestimmtheit, immer mit etwas Weichem überzogen.«

Und so schafft die Allmeisterin Natur, die alles mit sich geschehen läßt und doch immer Herrscherin bleibt, die schönsten Genüsse auch in den Gärten von Versailles, trotzdem die Schöpfer dieser Gartenanlagen glaubten, über die Natur triumphiert zu haben.

Man spricht heute viel von neuer Gartenkunst. Das Wort mag gelten, wenn der Vorbehalt gemacht wird, daß die Kunst hier im selben Verhältnis etwa zur Natur steht, wie in der Malerei oder Plastik die Natur zur Kunst: als Mittel zum Zweck, als Anknüpfungspunkt. In der Malerei ist die Natur nur insofern wertvoll, als sie von einer anschauenden Seele aufgefaßt wird, als sie das Medium ist, mit dessen Hilfe der Mensch seine eigensten Gefühle ausdrückt; in der Gärtnerei aber ist umgekehrt die Kunst nur insofern etwas, als sie der Natur eine Dienerin ist, sich in allen ihren Wirkungsmöglichkeiten zu entfalten. Selbst wo die Gartenkunst, wie in Versailles, ganz ein Teil der Architekturidee geworden ist, scheint ihre strenge Form nur gut zu sein, um auf Umwegen auf die »Freiheit in der Notwendigkeit« der Natur hinzuweisen.

Der erste Eindruck von Versailles ist nicht sehr günstig. Man sieht durchaus eine Königstadt. Demgemäß sind die Hauptstraßen klar nach der Lage des Schlosses orientiert. Der Ort ist nicht langsam und natürlich gewachsen, sondern er ist im wesentlichen am Zeichentisch entstanden und macht darum in



VERSAILLES, PARKFASSADE UND ORANGERIEN



seiner verstaubten Verträumtheit einen ziemlich üblen Eindruck. Noch mehr enttäuscht dann der Anblick der Schloßarchitektur. Die Vorderfront, vom holprigen Hof aus gesehen, tut eine unerfreuliche Wirkung; nur die die Gärten hoch von der Terrasse beherrschende, kolossal sich dehnende Rückfront weckt das Gefühl einer ziemlich langweiligen Monumentalität. Als Kunstwerk an sich ist auch diese akademisch strenge Fassade Hardouin Mansarts durchaus uninteressant. Man muß sie als Hintergrund betrachten, als eine Abschlußwand der Terrassen- und Gartenanlagen, der riesigen Perspektive von der Canale grande hinauf.

Der in Berlin Heimische wird in Versailles unwillkürlich an Potsdam denken. Nicht eben zum Schaden der kleinen preußischen Residenz. Diese hat vor Versailles viele intime Reize voraus und eine natürlich schönere landschaftliche Lage. Die Wunder der französischen Königsresidenz sind dem Sandboden mühsam abgewonnen worden, mit grandioser Meisterschaft; aber es fehlen die Reize eines natürlich hügeligen Terrains, das den Potsdamer Anlagen sehr zustatten kommt, und mehr noch der Reichtum breiter Flußläufe und Seengebiete. In Potsdam flimmert und glitzert die von Wäldern umsäumte Havel zu allen Höhen hinauf; in Versailles hat man nur die gelbe Flut des künstlich gegrabenen großen Kanals, der, als ein Gebilde der Zeichentischkunst, in seiner kreuzförmigen Gestalt nicht einmal zu übersehen ist. Sanssouci vor allem ist intimer, idyllischer und poetisch anmutender als Versailles. Aber hinter diesem steht es weit dann freilich zurück an Mächtigkeit architektonischer Disposition. Die Gärten von Versailles sind in der Tat wie ein Weltwunder.

Sie sind eine hohe Schule von Perspektivwirkungen. Der Blick wird überall weit fortgeführt, dann wieder von kleinen Bauwerken aufgehalten, gezwungen, Terrassen und Treppen zu überwinden und durch die geschorenen Hecken und Alleen dahingeleitet, um in die blauen Fernen hinauszuschnellen.

Sanssouci ist ein Park zum Promenieren, ein Schlößchen zum Wohnen für einen Garçonkönig; Schloß und Gärten von Versailles sind ein Schaustück größten Stils, sind museumshaft repräsentativ. Daß die kühle Großartigkeit dieser Anlagen Einem nahekommt, dafür sorgt aber dann die unwiderstehliche Natur. Und andererseits sorgt sogar die übermäßige Ausdehnung der Gärten dafür. Gelangt man nämlich in Chantilly aus der parkartigen freien Natur unmerklich in den Kunstgarten, so tritt man in Versailles ebenso unmerklich aus dem Garten ins Land hinaus. Man geht über weite, sich langsam abstufende Pläne, an Wasserbecken, Fontänen und Balustraden vorbei, über Wege, die von Kugellorbeer und blühenden Syringen in großen weißen Kübeln begrenzt werden, über mächtig sich schwingende Treppen, hinter denen blühende Kastanien wie eine gewaltige Mauer dastehen, durch pfeilgerade Alleen zum großen Kanal hinab — und findet sich plötzlich auf Fahrstraßen, von denen es schwer zu sagen ist, ob sie noch Parkwege oder schon Landstraßen sind. Die Wegweiser nennen Namen entfernter Orte, während man sich noch von kunstvollen Anlagen umgeben sieht. Es ist wie im englischen Park: der Garten verliert sich in der freien Natur, ohne daß ein eigentlicher Abschluß zu spüren ist. Schattige Alleen werden zu schmalen Pfaden und diese enden in Naturwiesen, die übersät sind von Frühlingsblumen, auch von den lieben Blumen der deutschen Heimat. Eine entzückende kleine Wildnis, weit entfernt von aller architektonischer Ordnung. Und doch führt der Weg zum Eingang von Trianon, wo sich die Gartenkünste von Versailles, ins Kleine übersetzt, wiederholen.

Köstliche Stunden verbringt man in diesen Gartenlabyrinthen Trianons. Es gibt da alte Bänke unter Walnußbäumen, vor stillen, grünbewachsenen Gewässern, von wo der Blick auf edle Architekturteile eines Schloßbaues fällt; man verirrt sich in engen Gartenwegen, wo es allerwärts leuchtet und brennt von Beeten und Spalieren in exotisch glühenden Farben, und der Duft seltener

Blumen die Luft schwer macht und betäubend; man sieht sich durch altfränkische Lindenalleen auf eine weiß gleißende Säulenarchitektur hingeleitet, gelangt auf Schlängelwegen zu freundlichen Weihern, an deren Ufern künstlich imitierte Bauernhäuschen von der karnevalslustigen Marie Antoinette malerisch gruppiert worden sind, glaubt sich hier nach Schwetzingen versetzt, dort nach Sanssouci oder nach Herrenhausen. Es wirkt die echte Romantik und die künstliche. Auf großen Beeten sieht man — wie im Luxembourggarten — den lebendigsten Geschmack in der Zusammenstellung der Blumenfarben entwickelt, und überall nimmt man eine zärtliche Fürsorge wahr, die das Historische schont und pflegt und doch den Gedanken der Gegenwart nirgends ausweicht.

An moosbewachsenen Mauern entlang, vergebens den Weg über tiefe Gräben suchend, gerät man in die grüne Dunkelheit eines vergessenen Parkteiles, der mehr Wald als Garten ist, dessen Wege dicht überwuchert sind, wie die Pfade eines Zaubergartens, wo kein Mensch sich zeigt und das tiefe Schweigen der Zeitlosigkeit zu herrschen scheint. Endlich lichtet sich das Unterholz, Beete beginnen den Weg zu säumen, Bauwerke tauchen auf, und von einer Terrasse blickt man weit dann den großen Kanal hinab. Eine Treppe, und wir stehen auf der Fahrstraße, die tiefer hineinführt in das grüne Land. In ein Frankreich hinein, das ganz und gar nur ein zum Lustwandeln angelegter Park zu sein scheint.

Das ist nicht willkürlicher Lyrismus. Es mag sein, daß der Mai das Land damals besonders reinlich und freundlich erscheinen ließ. Jedenfalls aber verläßt Einen nicht die Vorstellung des Parkartigen. Nicht auf der Fahrt nach Reims und Châlons sur Marne, durch die lieblich rührende Anmut der Champagne, und nicht während der Rückreise, auf der Route nach Metz, in den Gegenden der Lorrain. Man sah auf den reinlich bestellten und fruchtbar grünenden Feldern kaum einen

Menschen. Der Mai fällt ja gerade in die Mußezeit des Landmannes; die Aussaat ist beendigt, und bis zur Ernte muß er der Natur das Weitere überlassen. In Deutschland ist eine ähnlich sonnige Stille der Landschaft, eine ähnlich parkartige Intimität im Spreewald etwa zu finden. Selbst an die Wasseradern darf man entfernt denken, weil Frankreich sehr reich an Kanälen ist. Nichts Freundlicheres, als wenn ein solcher Kanal mit seinen Pappelgehegen und Treidelpfaden die Eisenbahn eine Strecke begleitet; nichts Heitereres, als diese Flußbilder der Marne, der Maas oder der von dieser durch eine schmale Wasserscheide nur getrennten Mosel. Die Empfindung der Traulichkeit erhält sich, weil in diesen Gegenden die feierliche Eintönigkeit fehlt, wie sie so charakteristisch ist für deutsche Gegenden der großen Domänen und Rittergüter. Unermeßliche, rationell bestellte Äcker und Wiesen sieht man nicht, weil das Land gleichmäßig in Bauernwesen und Pachtgüter parzelliert ist. Es gibt nicht diese fruchtbaren norddeutschen Einsamkeiten, in denen von Zeit zu Zeit in Bauminseln die Dächer eines Dorfes, um einen Kirchturm gruppiert, auftauchen. Die mannigfaltigere, gartenmäßige Bebauung weist mehr auf städtisches Wesen hin. Man sieht wenig Viehweiden, viel Getreide, Gärten mit Obstbäumen, strichweise viele Weinberge und überall dazwischen schlanke Pyramidenpappeln; weiße Garten- und Straßenmauern, mit Efeu grün übersponnen, silbrige Fernen, von Baumkulissen gefällig eingeengt und über allem ein klarer und zart heller Frühlingshimmel.

So blieb das Land zurück, als der Zug sich den Industriebezirken von Nancy, dem Arbeitsgetriebe der deutschen Gegenden, näherte; so bleibt es in der Erinnerung: umstrahlt von Frühlingszauber, wie von einer ewigen Sonntagsstimmung.



CLAUDE MONET: DIE SEINE BEI ARGENTEUIL



DEUTSCHLAND UND FRANKREICH

IN Deutschland aber war es Werktag. Mit tausend Hämmern rasselte die Arbeit, und Rauch und Qualm standen über den Städten, wie riesige Glocken aus Dunst und Nebel. Es war, als hätte man ein Acker- und Gartenland verlassen, um ein Industrieland zu betreten.

Die Kontraste, die die Route von Paris nach Metz und dann weiter ostwärts zum Rhein zur Anschauung bringt, sind natürlich nicht ohne weiteres geeignet für einen Vergleich Frankreichs mit Deutschland. Denn es gibt in Frankreich so gut Industriebezirke wie in Deutschland Gartenländlichkeit. Aber man darf doch die Anschauungsresultate dieser Eisenbahnfahrt ein wenig symbolisch nehmen, weil sie mit anderen Eindrücken gut übereinstimmen. Deutschland erscheint im Gegensatz zu dem zum Genuß lockenden Frankreich wirklich als ein Land der Arbeit. Einer schweren, willensstarken und ehrgeizigen Arbeit, die einen Aufstieg ankündigt, wo Frankreich ruht. In diesem Lande ist alles bürgerlich, selbst das Proletariat erscheint so; bei uns aber scheinen Alle mehr dem vierten Stand anzugehören, selbst die Wohlhabenden. Ein ganzes Volk arbeitet sich von unten herauf, als stände es am Anfang, wo es doch viele hundert Jahre einer ruhmreichen Geschichte schon hinter sich hat. Gewalttätig, aber erfolgreich. Es will nicht Schönheit, Ruhe und Genuß, sondern vor allem die Macht, die alles das einst erkaufen kann. Ein ungebrochener Wille tritt Einem in Deutschland gleich wieder entgegen. Und das wirkt, wenn man aus einer so sonntäglichen Stimmung kommt, monumental und häßlich zugleich.

Das Land östlich von Metz gehört der Industrie, der Werte schaffenden Fabrikantenarbeit. Nichts ist zu spüren von der sprichwörtlich gewordenen Sentimentalität des deutschen Winkelglücks. Schornsteine ragen bis tief zum Horizont. Man sieht Städte im Land daliegen und erkennt sie nicht an ihren Domen,

sondern an einem Wald von rauchenden Schloten. Und was am meisten auffällt, wenn man aus Frankreich kommt, ist, daß jede größere Landstadt der Kern einer Großstadt zu sein scheint. Während die französischen Landstädte innerhalb alter Stadtmauern schlafen und von der Vergangenheit zu träumen scheinen, während aus ihrer willenlosen Gegenwart die alten Kathedralen der Gotik wie Gespenster, wie vorweltliche Kunstungetüme und Architekturgebirge geheimnisvoll sich erheben, rings umgeben von feinen, niedrigen Wohnhäusern, von alten Gärten und historischem Architekturgerümpel, und während sie alle auf Paris als auf eine Welt für sich blicken, strebt in den deutschen Industriegegenden jede Stadt dahin, eine selbständige Großstadt zu werden. Kühn nimmt sie den Wettstreit mit der Reichshauptstadt sogar auf. Man sieht von den Bahnhöfen aus die häßlich neuen, aber großen, stattlichen Geschäfts- und Wohnhäuser, wie die letzten Jahrzehnte sie gebaut haben, merkt dem Menschengetriebe an, daß es Willen und Ziel hat, daß bestimmte Tendenzen es hin und her bewegen. Es herrscht ein amerikanischer Unternehmungsgeist, und was irgend durch Arbeit und Gegenwartssinn geleistet werden kann, wird unfehlbar auch unternommen. In diesen Neustädten erscheinen die Bauwerke des Mittelalters nicht als das Beherrschende, sondern als das Geduldete. Das neue Leben brandet ungeduldig dagegen, wie die Welle an den Deich.

Drüben in Frankreich ist mehr die sichtbare Kultur, weil dort eine nicht vom Partikularismus zerfetzte Entwicklung für Stetigkeit gesorgt hat; in Deutschland ist mehr, was die Kulturen schafft: unverbrauchte Arbeitskraft. Wir haben in unserem Lande kein Paris; aber es gibt dafür in Frankreich auch nicht die blühende, wachsende Mittelstadt, wie man sie auf dem Wege von Metz nach Osten in Saarbrücken, Ludwigshafen oder Mannheim berührt. Ganz abgesehen von den Hauptstädten der Bundesstaaten und den großen Handelszentralen. Was Frankreich dem Reisenden so verführerisch macht, ist,

daß sich das ganze nationale Leben in einem Punkte scheinbar, in Paris, zentralisiert. So deutlich findet man die Kräfte bei uns nirgend vereinigt, und man zweifelt darum leicht, daß sie vorhanden sind. Dem Reisenden erst wird es klar, welche Energien über das ganze Land verbreitet sind; er erst sieht es recht, wie der Deutsche überall in der Werkstatt weilt, und wie die Arbeit unter seiner derb zupackenden Hand knirscht.

Und diese Arbeitsemsigkeit eben macht den Deutschen unliebenswürdig. Er hat keine Zeit, auf Andere einzugehen. Er muß sich selbst und seine Arbeit durchsetzen: das füllt ihn ganz aus. So kommt es, daß man einen anderen Gesichtsausdruck an den Menschen wahrnimmt, wenn man die Grenze passiert hat. Etwas Hartes ist in den Zügen, eine geistlose, unbewegliche Energie, eine mürrische Entschlossenheit. Die ganze neudeutsche Bevölkerung scheint, so wenig hastig und temperamentvoll sie ist, immer wie auf dem Sprung zu leben, scheint eilig, wie stehend, nur zu essen, um gleich wieder schaffen zu können, wo der Franzose seine Mahlzeit mit Ruhe, Behagen, Feierlichkeit und Form umgibt. Das Menschliche tritt im öffentlichen Leben mehr zurück. Es flüchtet sich in die Einsamkeit jeder Seele und wird dort zu einer fast tragisch heftigen Sehnsucht, zu einer schmerzlichen Hoffnung. Und das macht den Einzelnen nur noch mehr unliebenswürdig, bei großer innerer Tüchtigkeit.

Schade nur, daß der Gedanke der Gerechtigkeit, der psychologisch auch das unästhetisch sich Gebende als eine edle Kraft zu werten weiß, den rauhen Tatsachen gegenüber einen schweren Stand hat. In Frankreich hatten die Zollbeamten an der Grenze unserer mündlichen Angabe immer in der loyalsten Weise Glauben geschenkt. Eine fragende Gebärde, ein »rien«, ein Lächeln von beiden Seiten und die Formalitäten waren erledigt. An der deutschen Grenze erhob sich bei der Rückkehr im stramm zugeknöpften Waffenrock gleich das Gespenst jener Pflicht, die sich asketisch an sich selbst zu berauschen liebt.

Dem Beamten wurden freiwillig ein paar in Paris gekaufte Kleinigkeiten, die für die Zollrevision besonders offen eingepackt worden waren, von vornherein bezeichnet. Statt infolge dieser korrekten Klarheit Vertrauen zu fassen und der Angabe, daß sonst nichts Verzollbares vorhanden sei, Glauben zu schenken, wurde der Beamte dadurch gerade mißtrauisch. Er begann mit rücksichtsloser Umständlichkeit zu revidieren und stand mit kalter Polizeimiene untätig dann dabei, als die Gegenstände in aller Hast unzulänglich wieder eingepackt werden mußten. Das Erlebnis war geringfügig. Aber schwer ist es, zu sagen, wie verstimmend und erkältend es dem aus einem Lande feiner Höflichkeit Kommenden an der Grenze gleich traf. Die Heimat, die freudig begrüßte, wollte Einem im Augenblick als das Fremde erscheinen. Die ersten Laute der Muttersprache, die das Ohr trafen, waren die amtlicher Schroffheit, subalterner Überheblichkeit und kalter Korrektheit. Es bedurfte einer starken Anstrengung, um nicht ungerecht zu werden. Man empfand den Druck äußerer Unfreiheit so stark, daß man nicht gleich die Freiheit sah, die ihr, nach dem Gesetz des Lebensdualismus, ausgleichend gegenüberstehen muß.

In Wahrheit ist es aber so: der Franzose ist nicht eigentlich freier als der Deutsche, wenn es oft auch anders scheinen mag, weil die französische Freiheit so viel sichtbarer ist als die deutsche. Die Selbständigkeit, deren der Franzose sich in polizeipolitischem Sinne erfreut, wird durch die starre Konvention der Lebensformen, die er sich selbst auferlegt, balanciert. Er hat einerseits die Schranken niedergerissen, um sie andererseits selbst zu errichten, weil er richtig fühlt, daß ein soziales Leben ohne ein gewisses Maß von freiwilliger Beschränkung unmöglich ist. Darum ist es auch nur natürlich, daß sich der Deutsche, trotz der strengen Polizeidisziplin, der er sich geduldig unterwirft, innerlich freier und mehr als Persönlichkeit fühlt als der Franzose. Er verhält sich, sozial betrachtet, zum Franzosen etwa, wie der Protestant zum Katholiken. Wie der

Protestant die ganze Lebensverantwortung auf sich selbst nimmt und mit seinem Gewissen für alle seine Handlungen persönlich eintritt, und wie der Katholik große Teile der Lebenssorgen und der Verantwortung der Vermittlerin, der Kirche, überläßt, so erscheint der Deutsche, kraft seines Dranges zur Gewissensfreiheit, persönlich mehr vertieft als der im Konservativismus eine äußere Freiheit suchende Franzose. Andererseits hat sich aber der Protestant, um ein Wort Goethes zu gebrauchen, »zuviel aufgebürdet;« er bricht unter der selbstgeschaffenen Last der Verantwortung oft zusammen, versinkt in Zweifel, und die Sorge macht ihn düster, verschlossen und unliebenswürdig. Während er im Innern um Freiheit ringt und um Persönlichkeit, braucht er nach außen viel mehr Zaun und Zügel der Disziplin. Umgekehrt erscheint der Katholik heiter, glücklich und selbst persönlich frei nach außen, weil die Konvention, das Dogma, ihm die Hälfte der Lebenssorgen — und oft wohl noch mehr — abnehmen. In diesem Sinne wird der Franzose liebenswürdig, temperamentvoll und kühn erst durch seine strengen Lebenskonventionen; und der Deutsche wird der äußeren Disziplin bedürftig durch inneres Freiheitsgefühl!

Bismarck hat einmal in seiner lapidaren Art und mit seiner seltenen Fähigkeit, treffende Beobachtungen der Völkerpsychologie als einfache Anmerkungen des gesunden Menschenverstandes zu geben, über diesen Gegensatz ein paar Worte an seine Schwester geschrieben. »Der Franzose hat einen Fond von Formalismus in sich, an den wir uns schwer gewöhnen. Die Furcht, irgend eine Blöße zu geben, das Bedürfnis, stets außen und innen sonntäglich angetan zu erscheinen, la manie de poser, macht den Umgang ungemütlich. Man wird niemals näher bekannt, und wenn man es sucht, so glauben die Leute, man will sie anpumpen oder heiraten oder den ehelichen Frieden stören. Es steckt unglaublich viel Chinesentum, viel Pariser Provinzialismus in den Leuten; der Russe, Deutsche, Engländer hat in seinen zivilisierten Spitzen einen vornehmen

universellen Zuschnitt, weil er die ‚Form' zu lüften und abzuwerfen versteht. Aus demselben Grunde hat er aber auch in seinen untern und mittlern Schichten viel mehr Roheit und Geschmacklosigkeit, auf erstes Anfühlen wenigstens.« Bismarck hätte alles gesagt, wenn er hinzugefügt hätte, wie viel dieses »Chinesentum« für eine gleichmäßige Kultur bedeuten kann und in diesem Falle bedeutet hat.

Aus alledem erklärt es sich, was den Deutschen in Paris so unwiderstehlich fesselt: es ist die Sichtbarkeit der Kulturwerte. In Deutschland ist die Kultur mehr unsichtbar, ist mehr ein imponderabiles Abstraktum. Als solches nicht weniger das Wirkliche wirkend; aber weniger das sinnlich Schöne bevorzugend. Wo der Franzose mit dem Ästhetischen spielt, da bemüht der Deutsche sich darum als um einen sittlichen Wert. Er ist mehr Moralist als Lebenskünstler. Das macht ihn befangen; gibt seinem Ungeschick aber auch die verhaltene Kraft. Als ein Suchender auch, als ein ethisch die ästhetischen Eindrücke Wägender, reist der Deutsche nach Paris, nach der Hauptstadt der Welt. So wie er, kommt keine andere Nation. Denn nicht als ein dumpf Staunender kommt er, nicht als ein hochmütig nationalistisch Bezweifelnder, nicht als blinder Bewunderer oder Genüßling, sondern als Einer, der die Wahrheit sucht und nach Lessings tiefem Wort das Streben danach ihrem Besitze vorzieht.

Gebricht es dem Deutschen darum an Selbstgefühl? Ist er schwächer als Andere, weil er sich allem Schönen bedingungslos hingibt, weil er sich mit freier und freiwilliger Liebe in eine fremde Kultur versenkt? Daß es oft für Schwäche gehalten wird, ist gewiß; und daß es unpolitisch ist, die Hingabe ehrlich zu zeigen, ist auch wahr. Aber was schiert uns die Politik in Dingen, wo es Höheres gilt! In Wahrheit ist es nicht Unterwürfigkeit, was uns ohne Arg und Vorsicht im fremden Land das Schöne schön nennen läßt. Es ist, im Gegenteil, ein höheres Selbstgefühl, ein würdiges Bewußtsein der Selbstachtung. Es

ist ganz deutsch, ganz national, in selbstloser Weise gerecht zu sein, und die Sache in diesem Bezug »nur um ihrer selbst willen zu lieben.« Diese Selbstentäußerung ist die wahre deutsche Gottesfurcht; um solcher »Selbsterniedrigung« willen werden wir immer wieder erhöht, denn es lebt darin der Wille zu jener Macht, die Faust das ganze Leben ergreifen und bewältigen ließ.

Nein, nicht undeutsch ist es, Paris zu lieben. Es zu hassen, wäre undeutsch. Denn unsere Erkenntnis kann die Werte nicht missen, die der ganzen Menschheit dort geprägt worden sind. Wir kommen als Lernende in diese wunderreiche Stadt und gehen dankbar von dannen, reicher geworden, ehrfürchtiger und somit auch besser im Fühlen und Meinen. Besser, das aber heißt zugleich auch immer: deutscher.

INHALT

EINBANDZEICHNUNG VON E. R. WEISS. DER DRUCK DES BUCHES ERFOLGTE IN DER OFFIZIN FR. RICHTER, LEIPZIG





